This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

ASM 9508 A.3

COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS

EX LIBRIS.

OBRAS

DE

D. MANUEL CAÑETE

TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI

TIRADAS ESPECIALES

100	ejemplares	en papel de hilo, del	1 al 100.
25	»	en papel China, del	I al XXV.
25	»	en papel Japón, del	XXVI al L.

D-17

TEATRO ESPAÑOL

DEL SIGLO XVI

ESTUDIOS HISTÓRICO-LITERARIOS

POR

D. MANUEL CAÑETE

Individuo de número
de las Reales Academias Española y de Bellas Artes
de San Fernando y electo de la de la Historia

LUCAS FERNÁNDEZ
MICAEL DE CARVAJAL — JAIME FERRUZ
EL MAESTRO ALONSO DE TORRES
Y FRANCISCO DE LAS CUEBAS

MADRID

IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M.
Isabel la Católica 23
1885

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
12 FEB 1951
OF OXFORD

Á S. A. R.

LA SERMA. SRA. INFANTA DE ESPAÑA

DOÑA MARÍA ISABEL FRANCISCA DE ASÍS

DE BORBÓN Y BORBÓN.

SEÑORA:

DIEZ años hace ya que tengo la dicha de servir al Estado á las inmediatas órdenes de V. A. En ese periodo de tiempo he podido apreciar con exactitud las altas prendas y virtudes que en V. A. resplandecen, su natural discreción, su carácter bondadoso, el vivo amor y generoso entusiasmo que consagra á Letras y Artes. Permítame, pues, V. A.

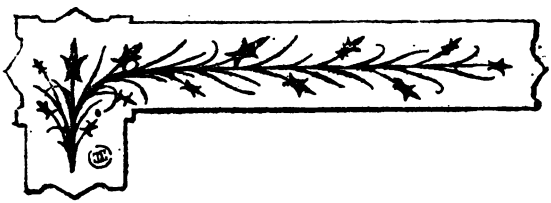
que en publicarlo satisfaga una necesidad de mi corazón, dando al par público testimonio de gratitud á la benevolencia con que me ha favorecido siempre; y que, al honrar con su augusto nombre la presente obra, coloque bajo el patrocinio de Princesa tan digna de serlo estos ESTUDIOS, *poco sazonados, como fruto de mi escasa inteligencia; pero que arguyen laboriosas investigaciones, patentizan ó echan por tierra errores envejecidos, y añaden algo nuevo á la mal explorada y no bien conocida historia del Teatro nacional.*

SEÑORA:

Á L. R. P. DE V. A.

MANUEL CAÑETE.

LUCAS FERNÁNDEZ.



LUCAS FERNÁNDEZ.

Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano.—Datos curiosos acerca del Teatro español á fines del siglo XV y en la primera mitad del XVI.—Rectifícanse errores añejos de críticos é historiadores.—Noticia de crecido número de obras y de autores desconocidos que florecieron bajo el cetro de los Reyes Católicos y del Emperador Carlos V.—Fernández y Juan del Encina.—Juicio crítico de las *Farsas y Églogas* de aquél.—De qué modo se representaban entonces las obras dramáticas de carácter religioso.

LA bibliografía, tan cultivada entre nosotros de algunos años á esta parte merced al ilustre académico D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1), ha suministrado nuevos datos para la historia

(1) El plan que Fernández-Guerra hizo en 1857 y adoptó con laudable celo el Ministro de Fomento Don Claudio Moyano, estableció premios anuales para obras bibliográfico-biográficas y para monografías de libros referentes á un ramo especial de ciencias, artes ó literatura. El éxito ha venido á patentizar cuán fecunda era la idea. En el tiempo transcurrido desde que se planteó se han premiado (y gracias á Fernández-Guerra se han im-

del Teatro español en el notable *Catálogo* de D. Cayetano Alberto de la Barrera [1], y en el excelente *Ensayo de una Biblioteca* formado con los apuntamientos de Gallardo ricamente adicionados por D. Manuel Remón Zarco del Valle y D. José Sancho Rayón [2]. Pero todavía

preso á expensas del Gobierno) los utilísimos *Catálogos* de Eguren, Muñoz y Romero, Colmeiro, Barrera, y el copiosísimo *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos* de que se hablará más adelante. Entre los premiados y no impresos todavía cuéntanse el excelente de *Escritores de Bellas Artes en España*, debido á Don Manuel Remón Zarco del Valle; el de *Escritores catalanes, valencianos y mallorquines*, obra admirable del bibliotecario D. Mariano Aguiló; el no menos curioso de *Relaciones y fiestas*, de D. Genaro Alenda, y el de *Obras impresas en Sevilla*, de D. Francisco Escudero. Fernández-Guerra ha contribuído al mayor lucimiento de estas obras laureadas enriqueciendo con peregrinos datos las de los Sres. Muñoz y Barrera y el *Ensayo de una Biblioteca española*.

(1) *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, por* D. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado. *Obra premiada por la Biblioteca Nacional en el concurso público de enero de 1860, é impresa á expensas del Gobierno*: Madrid, 1860.—Este libro incluye una abundante colección de noticias reunidas con discernimiento y no escasa diligencia. Hállanse refundidos en él los trabajos de Moratín, Böhl, Ticknor, Colón y Colón, Schack, Wolf, etc.

(2) *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos formado con los apuntamientos de* D. Bartolomé José Gallardo, *coordinados y aumentados por* D. Manuel Remón Zarco del Valle *y* D. José Sancho Rayón.

es necesario allegar mayor suma de antecedentes para historiar la infancia de nuestras representaciones dramáticas según requiere el asunto y pide ahora una crítica severa.

Ni las escasas y erróneas noticias del bibliotecario Nasarre, combatido tan duramente por sus mismos contemporáneos [1]; ni las diminutas de Montiano y Luyando sobre los primeros ensayos trágicos de la musa castellana; ni las breves y no siempre exactas de Velázquez en sus *Orígenes;* ni las de Luzán, Andrés, Lampillas, Mayáns, Sedano, Estala, Pellicer,

Obra premiada por la Biblioteca Nacional en la junta pública del 5 de enero de 1862, é impresa á expensas del Gobierno.

Publicóse el primer tomo en 1863. El segundo comprende hasta la letra F inclusive. Ambos encierran inmensa copia de noticias y extractos de libros peregrinos de toda especie, reproducen íntegras piezas literarias ó de la mayor rareza, y van enriquecidos con interesantes apéndices.

(1) Distinguióse en maltratarle por sus poco atinadas observaciones relativas á nuestro antiguo teatro, dando rigor de saña personal á lo que no debía traspasar el límite de censura literaria, *D. Ignacio de Loyola Oranguren*, natural de Madrid, en el libro que aparece escrito por *un ingenio de esta corte* con título de *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las Comedias de España; contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores el Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio y D. Pedro Calderón de la Barca*: Madrid, 1750.—García de la Huerta dice en *La Escena española defendida*, que este discurso acarreó la muerte á Nasarre.

Huerta, Jovellanos y García de Villanueva; ni las de Martínez de la Rosa; ni las del alemán Böhl de Faber, tan fino conocedor de nuestro caudal poético; ni las muchas y bien ordenadas de Moratín, basa y fundamento de cuanto se ha dicho después, bastan para dar completa idea del drama español, desde que nace en el templo hasta que el fénix Lope de Vega llena y avasalla el teatro con la maravillosa balumba de sus creaciones, sin rival en lo inventivo y copioso.

Diseminadas y confundidas andan en libros de diversa índole, y hasta en varios que por su objeto parecían ajenos á esta materia, especies muy útiles para graduar y fijar puntos dudosos relativos al nacimiento y progreso de nuestros espectáculos teatrales, y para dar luz sobre la vida y escritos de poetas ignorados ó apenas conocidos que dramatizaron en España desde el último tercio del siglo XV hasta bien entrada la segunda mitad del XVI. Acometiendo esta difícil exploración, en que sin diligencia no cabe lograr buen éxito, celosos rebuscadores de preciosidades literarias han llegado á realizar importantes descubrimientos cuando menos lo esperaban y donde menos creían. Así pudo Gallardo encontrar en una *Historia de Talavera* conservada entre los manuscritos de nuestra Biblioteca Nacional da-

tos para la biografía del bachiller Fernando de Rojas, del cual los ha procurado inútilmente en la Puebla de Montalbán, su patria, el laborioso Barrera. Y gracias al apuntamiento que aun existe inédito con otros papeles de aquel insigne bibliógrafo, quien lea estos renglones sabrá cómo el famoso autor de la *Celestina*, docto abogado que algunos años hizo en Salamanca oficio de Alcalde mayor, vivió y murió en la dicha villa de Talavera, donde se naturalizó, tuvo hijos y está enterrado en el convento de monjas de Madre de Dios (1).

Leyendo los conocidos *Opúsculos* de Ambrosio de Morales he tropezado yo mismo con un dramático del siglo XVI no citado por Moratín ni incluído en el *Catálogo* de Barrera. Para solemnizar la triunfal entrada que por marzo de

(1) "Fernando de Rojas, autor de la *Celestina*, fábula de *Calixto* y *Melibea*, nació en la Puebla de Montalbán, como él lo dice al principio de su libro en unos versos de arte mayor acrósticos; pero hizo asiento en Talavera: aquí vivió y murió, y está enterrado en la iglesia del convento de monjas de Madre de Dios. Fué abogado docto, y aun hizo algunos años en Salamanca oficio de Alcalde mayor. Naturalizóse en esta villa y dejó hijos en ella." *Historia de Talavera, antigua Elbora de los Carpentanos, póstuma: escribióla en borrador el Lic. Cosme Gómez de Tejada de los Reyes. Sacóla en limpio Fr. Alonso de Ajofrín, profeso del Monasterio de Santa Catalina, Orden de San Jerónimo.* MS. in fol. de 263 fojas: Biblioteca Nacional, V. 184, fol. 256-7.

1568 hicieron en Alcalá de Henares las reliquias de sus gloriosos patronos dispusiéronse varias representaciones alusivas al martirio de los santos. La de la Universidad se debió á la pluma del Maestro Alonso de Torres, catedrático de prima de Retórica, patrón del Colegio de San Isidoro, varón doctísimo en lenguas y autor de algunas obras didácticas en latín. Y como existe un códice del mismo siglo XVI (comprensivo de noventa y cinco piezas representables compuestas en diversos años y por distintos autores [1]) en que al número 29 se registra anónimo un *Auto del martirio de Sant Justo y Pastor*, sospecho que sea el del Maestro Torres escrito expresamente con aquel fausto motivo, y destinado á representarse ante multitud de pueblo animada de religioso entusiasmo [2]. Indúceme á presumirlo, no sólo el

(1) Según D. Eugenio de Tapia, que adquirió para nuestra Biblioteca Nacional este precioso códice, muchas de las piezas que contiene "parecen, por su estilo y sencillez, del primer tercio del siglo XVI.„ Así es, y aun sospecho que alguna pudiera muy bien referirse á los últimos años del XV. Posteriores son varias, y entre ellas el *Auto de Caín y Abel*, firmado por el *Maestro Ferruz*, de cuya vida y escritos doy noticia en otro lugar del presente volumen.

(2) "Llegadas las santas reliquias al altar del Colegio, se pusieron allí para hacerse una gran representación que la Universidad tenía del *martirio de los Santos*. Y la había hecho el Maestro Torres, hombre muy docto en

carácter de la obra, sino el haberse encomendado á otro autor dramático también desconocido hasta el día, á Francisco de las Cuebas (cuyo nombre omite la descripción de Morales y no consta en el *Catálogo* de Barrera), la que el Abad y Cabildo de la Santa Iglesia de Alcalá hicieron ejecutar en un gran castillo sobre ruedas, muy otra de la que figura en el códice mencionado (1).

Sea como fuere, y dejando para su tiempo y sazón la tarea de explanar tales conjeturas, importa repetir que no obstante los esfuerzos de nuestros citados compatriotas, á quien pudieran añadirse, con varios más, Lista, Colón y Colón, Aribau, Gil y Zárate, Ochoa, Vedia, Ríos, el profundo y elegante González Pedroso y el sabio y generoso Gayangos; y á pesar de la erudición con que Signorelli, Puibusque, Wolf, Ticknor, Schack y otros extranjeros amantes de nuestra literatura han discurrido sobre la poesía teatral de España, investigaciones más prolijas pueden proporcionar nuevos materiales para escribir con mayor cono-

lenguas, Catedrático de Retórica y patrón del Colegio de San Isidoro.„ Ambrosio de Morales: *Opúsculos castellanos*, t. I, pág. 123.

(1) De este desconocido autor y de su obra inédita se habla extensamente en el último de los presentes *Estudios*.

cimiento la historia del teatro anterior á Lope de Vega.

Por desdicha, multitud de obras y documentos han desaparecido á mano airada sin fruto de nadie, gracias al fanatismo de nuestra revolución y á la barbarie de nuestras luchas políticas. Las vicisitudes por que ha pasado España desde principios del siglo; los desastres de la guerra de la Independencia; el abandono de los buenos estudios; el vandálico furor de los libres regeneradores que de una plumada borraron la libertad de acogerse al claustro, saquearon ó destruyeron infinidad de monumentos artísticos fundados por la ilustrada piedad de cien generaciones gloriosas, y aventaron los tesoros que encerraban; y por último, el afán de mudarlo todo radicalmente, que en los albores del reinado de Isabel II acabó de un modo definitivo con los insignes colegios de Salamanca, Valladolid y Alcalá, hacen ya difícil, si no imposible, encontrar parte siquiera de lo mucho que antes de la última guerra de sucesión se conservaba en los archivos y bibliotecas de universidades y monasterios.

No pocos papeles enteramente desconocidos deben existir aún en nuestras catedrales y colegiatas, y en las casas de grandes y títulos de antigua fecha. Pero también es dificilísimo penetrar en esos ricos depósitos, ya por estar

encomendados á quien desconoce su mérito y el beneficio que habría de reportar la ciencia franqueándolos á personas estudiosas; ya por temer los poseedores que so capa de buscar noticias y datos literarios é históricos se efectúen indagaciones encaminadas á moverles pleitos ó disputarles estados; ya porque el rutinario espíritu de los archiveros, ó su ignorancia y desidia, encuentre más cómodo negar desde luego la existencia de lo que se apetece, que tomarse el trabajo de buscarlo.

Ínterin llega día en que sujetos afortunados logren vencer tamañas dificultades, la Real Academia Española ha empezado á reproducir en una *Biblioteca selecta* las obras de nuestra antigua escena que más la caracterizan, y que á la belleza poética y al mérito de dar gran luz para la historia de las costumbres, del arte y del idioma castellano, reunen la circunstancia de no encontrarse en el comercio de libros. Como primer volumen de dramáticos anteriores á Lope de Vega ha dado á luz las *Farsas y Églogas* del salmantino LUCAS FERNÁNDEZ, autor coetáneo de Juan del Encina, menos conocido que él, y muy digno de figurar á su lado.

Raras, rarísimas son las *églogas* y *representaciones* de Encina; mas todavía se encuentra en las bibliotecas alguno que otro ejemplar de su *Cancionero*, y en nuestros días han reimpreso

varias Böhl y Moratín, bien que haciendo en el texto bastantes alteraciones y supresiones. Me inclino á creer que ni en vida del poeta ni posteriormente se han reunido todas en un mismo libro, como es necesario hacerlo, aunque el celoso autor de la *Historia crítica de la Literatura española* dé á entender que se hizo un tiempo, estampando que en *algunas ediciones* del *Cancionero* de Encina se hallan también el *Diálogo de Plácido y Victoriano* y la tragedia *Á la muerte de D. Fernando V y de Isabel III, la Católica*, que no están en ninguna de las que he visto (1).

Pero aún era de mayor urgencia reimprimir

(1) "En algunas ediciones (del *Cancionero* de Encina) se hallan también el *Diálogo de Plácido y Victoriano*, que el docto Juan de Valdés cita cual modelo en el suyo *de las lenguas*, y la tragedia *Á la muerte de D. Fernando V y de Isabel III* (la Católica), escrita sin duda en Roma." Ríos: *Historia crítica de la Literatura española*, t. VII, pág. 489.

Juan de Valdés no dice *diálogo*, sino *Farsa de Plácida y Victoriano*. Moratín, Wolf, cuantos tomaron de aquel la noticia adoptan la misma denominación. Encina la nombra *Égloga trobada*, y con tal calificativo la cita Barrera como impresa por primera vez en Roma en 1514, afirmando que no se conoce de esta obra ejemplar ninguno. Tenialo en Valencia el Sr. Salvá (aunque de otra impresión sin lugar ni año), y Gallardo lo describe en el segundo tomo del *Ensayo de una Biblioteca española*. El trocar el sexo á la suicida *Plácida* debe nacer de haberse guiado Ríos para citar esta *Égloga* por los *Índices expurgatorios;* pues tanto en el de 1559 como en los de 1570 y 1583, en que repetidamente se menciona, parece

el teatro de Lucas Fernández; pues ni propios ni extraños sabían de él otra cosa que lo dicho por Gallardo en el número 4.° de su *Criticón*, ni disfrutaba el público sino las dos *farsas* y el *Diálogo para cantar* impresos en ese papel volante y copiados por aquel diligente investigador del único ejemplar de estas obras que se conoce.

No se limitó Gallardo á estampar en *El Cri-*

siempre el nombre de *Plácido* en lugar del de aquella desesperada amante.

Las ediciones del *Cancionero* de Encina que han llegado á noticia de Ríos (como anteriormente á la de Böhl y Schack) y que cita en la página mencionada, son las siguientes: Salamanca, 1496; Sevilla, 1501; Burgos, 1505; Salamanca, 1509; Zaragoza, 1512 y 1516. Exceptuando, la de 1501, cuya existencia ponen en duda algunos bibliógrafos, y la de 1512, todas las he visto y confrontado, amén de otra incompleta que en las hojas manuscritas que lleva al fin pone el mismo nombre de impresor é igual fecha que la de 1507 (no citada por Böhl, Schack ni Ríos), y en ninguna se encuentra la *égloga* de *Plácida y Victoriano*, ni menos la *tragedia* á la muerte de los Reyes Católicos. Esto me hace pensar si el erudito historiador habrá tomado por tragedia representable á la muerte de Doña Isabel (26 de noviembre de 1504) y D. Fernando (23 de enero de 1516) la poética narración que Encina llama *tragedia trovada*, escrita *Á la dolorosa muerte del Príncipe D. Juan de gloriosa memoria: hijo de los muy católicos Reyes de España. Don Fernando el quinto* y *Doña Isabel la tercera deste nombre*, impresa aparte del *Cancionero*, y que sólo he visto (encuadernada con el de 1496) en la biblioteca de la Real Academia Española. Como es sabido, el fallecimiento del Príncipe acaeció en Salamanca por octubre de 1497.

ticón algunas de las más notables de nuestro poeta, aunque se colija otra cosa de lo dicho por Ríos en el tomo VII de su *Historia crítica* publicado hace algunos años. Verdad es que en el *Registrum Bibliotecae* de D. Fernando Colón vemos:—*Lucae Ferdinandez, farsas y églogas n. 7 en español. Sa.* 1514.— Mas no por ello es menos cierto que los historiadores, colectores y bibliógrafos que lograron manejar tan curiosos apuntamientos, ó no repararon en éste, porque sus investigaciones versaban sobre distinta materia, ó no le dieron importancia; siendo Gallardo, por tanto, el primero á quien debemos noticia de tal ingenio, á la sazón ya enteramente desconocido. Schack y Wolf, cuyos pasos sigue en este punto Ríos y á quien Ticknor ha debido también consultar para la tercera edición americana de su *Historia* de la literatura (1), no hicieron más que traducir ó parafrasear al literato extremeño; y, por no haber leído ó entendido bien sus observaciones, incurren en grave error dando por seguro que al entredicho en que puso la Inquisición las obras de nuestro farsista se debe su extraordinaria rareza (2). En cambio, el puntualísi-

(1) "*History of Spanish Literature by* George Ticknor *in three volumes. Third american edition, corrected and enlarged.*„ Boston, 1864, t. I, pág. 253-54.

(2) Me parece que la equivocación de Wolf (*Studien*

mo Barrera se refiere exclusivamente á Gallardo en cuanto dice en su *Catálogo* acerca de Lucas Fernández, y estampa con mucha razón que ninguna farsa de este ingenio consta en los índices expurgatorios del Santo Oficio. Deduciéndose de sus palabras, y de las breves que Ríos consagró años después á los poemas dramáticos del salmantino, que ni Ríos ni Barrera vieron el ejemplar que los incluye, adquirido de los herederos de Gallardo para

zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen nationalliteratur: Berlín, 1859, pág. 590 y 91), Ticknor (*History of Spanish Literature:* Boston, 1864, t. I, pág. 253), Schack (*Nachträge zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien:* Francfort, 1854, pág. 5), y aun del mismo Ríos, proviene de haber entendido mal este pasaje de Gallardo en el núm. 4.º de *El Criticón:* "Es de advertir que aunque el título y argumento de algunas de estas piezas sea piadoso (se refiere á las de Lucas Fernández), en su fondo suelen encontrarse algunos pasos que tienen menos de píos, que de picantes y picarescos; circunstancia que no será *tal vez* la que menos haya hecho raras estas composiciones, como lo son *otras muchas* antiguas por el mismo estilo; *de las cuales* no nos queda ya más memoria, que la tiznada que dejan las tablillas negras de los Índices Expurgatorios de la Inquisición.„—Aunque dejándose llevar aquí de su propensión natural ve Gallardo en las susodichas farsas un espíritu muy diverso del que las anima, y dirige á la Inquisición cargos que los hechos desvanecen, no por ello da en el error de suponer que el Santo Oficio prohibió las obras de nuestro Fernández. Lo que dice es que de *otras muchas* no queda ya más memoria que el estar sus títulos en los índices expurgatorios.

la selecta librería del Duque de Osuna [1].

Se intitula así:

«Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril: y castellano Fechas por Lucas Fernandez salmantino. Nueuamente impressas.»

Y concluye de este modo:

«Fue impressa la presente obra en Salamanca por el muy honrrado varon Lorẽço de liom dedei a. x. dias del mes de nouibre (*sic*) de M. quinientos é quatorze años.»

Es un tomo en folio y letra gótica con treinta hojas sin foliar, y con las signaturas: A 6—B 4—C 6—D 4—F 4—a 6. El frontis del libro muestra en lo alto un San Francisco arrodillado recibiendo la impresión de las llagas de un Crucifijo que está en el aire, y al lado del Santo un lego de la misma orden. Ocupa el cen-

(1) Oportunamente busqué en la Biblioteca Colombina el que menciona en su *Registrum* D. Fernando Colón; y á pesar de la solicitud con que me favoreció D. José Fernández Velasco, encargado entonces de aquel riquísimo arsenal, no pude dar con él. ¿Será el mismo que hoy existe en Madrid? ¿Se extraviaría y vendería, como otros varios, antes de trasladarse á la Catedral hispalense la preciosa colección formada por el hijo del descubridor del Nuevo Mundo? Sospecho que sí; pues aunque el libro ha sido remozado con gran primor, su portada muestra señal de palabras manuscritas en el sitio donde solía Don Fernando Colón poner nota del lugar y precio en que los adquiría. Esta circunstancia me induce á tener por único ejemplar conocido de Lucas Fernández el de la Biblioteca del Duque de Osuna.

tro de la portada, cuya vuelta aparece en blanco, un gran escudo coronado de un capelo y ceñido del cordón franciscano, con esta leyenda por orla: *Indui eum vestimento salutis, sacerdotes eius induam salutari*, alusiva á la imagen de Nuestra Señora que viste la casulla á San Ildefonso. En la hoja siguiente, que carece de signatura (aunque la tercera la lleva A 3), y sin dedicatoria ni prólogo, empiezan las farsas. Y como de la signatura D se pasa inmediatamente á la F, no es aventurado presumir que falta la E que contendría otra farsa, como cada una de las demás. Corrobóralo la circunstancia de que este ejemplar sólo contiene seis, y el *Registrum* de D. Fernando Colón fija su número en siete. Fundado en tal presunción y en la índole y estilo del *Coloquio* (impreso en Valladolid, 1540, y Alcalá de Henares, 1604) donde figuran una hermosa *Doncella* que anda perdida por una montaña, un *Pastor* que la requiere de amores y un *Salvaje* más fino que muchos hombres civilizados, infiere Gallardo que esta rarísima pieza, muy parecida en su argumento á la segunda de nuestro autor, es la que se echa de menos en el ejemplar de 1514 (1).

Tal es el único de Lucas Fernández que al-

(1) Se ha reimpreso esmeradamente por copia de Gallardo, sacada de la edición de 1604, en el *Ensayo de una Biblioteca española*, t. I, col. 703 y siguientes.

canzó á ver y disfrutar aquel insigne explorador literario, y que tengo copiado por mí mismo y estudiado con esmero. Tal el que la Academia Española ha reimpreso, sirviéndole de *prólogo* el presente *estudio* (1).

La idea de que Gallardo reservaba para su *Historia crítica del ingenio español* el dar más extensa noticia de la vida y obras de Lucas Fernández me impulsó á inquirir si entre sus apuntamientos había datos biográficos de este escritor. Ni uno existe en los papeles que con tanto amor han ordenado mis queridos amigos Zarco del Valle y Sancho Rayón, de quienes he recibido en esta materia curiosas y utilísimas indicaciones. Debo, pues, confesar ingenuamente que ha sido estéril cuanta diligencia he puesto para encontrarlos. Ni el perseverante empeño con que persona muy entendida (2) registró á ruego mío por espacio de largos meses los archivos de Salamanca; ni las investigaciones efectuadas con tal propósito en los de Simancas y la Corona de Aragón, dieron el apetecido fruto. Por lo tanto seguimos completamente á obscuras en orden á la biografía del poeta, de quien hasta ahora sólo se sabe

(1) Madrid, 1867.

(2) El virtuoso é ilustrado sacerdote D. Manuel de Cueto y Rivero, á la sazón catedrático de Hebreo en la Universidad de Salamanca.

que fué natural de la Atenas castellana, porque así lo expresa la portada de su libro.

Y como el escribir y publicar comedias y farsas apenas fué dado en los albores del Teatro español sino á ingenios de viso y protegidos por Mecenas poderosos, traté de averiguar, ya que en ningún archivo parecía el nombre de Lucas Fernández, si á la sazón figuraba en Salamanca algún personaje del mismo apellido. Recordaba que el cronista Gonzalo de Oviedo cuenta entre los camareros del Príncipe D. Juan un Antonio Fernández natural de aquel emporio del saber (1); y aunque Oviedo se equivocó, pues el tal camarero no lo fué del Príncipe sino de su padre el Rey Católico, para el caso era lo mismo. Llámale este *dilectus alumnus noster* en un documento inédito del Archivo de Aragón, expedido á 26 de septiembre de 1507 en la villa de Santa María del Campo; y por Real cédula de 4 de abril de 1514, encontrada en Simancas y no publicada, otórgasele plaza de regidor en su ciudad nativa, acatando su habilidad y suficiencia y los muchos y buenos y leales servicios hechos al mo-

(1) "Uno de los camareros del Príncipe (D. Juan, hijo de los Reyes Católicos) fué Antonio Fernández, natural de Salamanca.„ Fernández de Oviedo: *Oficios de la Casa Real de Castilla*, fol. 12. MS. existente en la Biblioteca Colombina.

narca aragonés y á la Reina Doña Juana. En 1523 Antonio Fernández, que se apellidaba también de Guadalupe, fué sentenciado á muerte y perdimiento de bienes y oficios, como traidor, por haber tomado partido en las Comunidades contra Carlos I (1). ¡Veleidad de la fortuna, verse condenado por traidor quien había merecido el aprecio de los reyes más grandes que ha tenido España! ¿Sería el comunero Fernández, como alguna vez he llegado á imaginar, hermano ó deudo de nuestro farsista?

ai posteri
l' ardua sentenza.

(1) Consta así de un curioso documento cuya copia debo á mi querido amigo el Sr. D. Manuel de Cueto y Rivero. Al participarme los inconvenientes que dificultan ó imposibilitan averiguar el nacimiento y padres de Lucas Fernández, se expresaba de este modo: "Si fué autor de sus días Antonio Fernández ó Hernández, regidor de Salamanca, al menos de éste se han obtenido algunas noticias, después de reconocer con bastante cuidado el archivo del Ayuntamiento, franqueado generosamente por el Sr. D. Telesforo Oliva, alcalde de esta ciudad y celoso de sus glorias. Hay en ese archivo una especie de crónica salmantina, pero nada dice de nuestro poeta. En el libro llamado *Becerro* se hace ligera mención de la cédula del Emperador Carlos V suprimiendo la plaza acrecentada que ocupaba Antonio Fernández. Además aparece otra en el legajo de cédulas reales de Doña Juana sobre el propio asunto. Ambas se han copiado, y la última va calcada, por ofrecer su interpretación no pocas dificultades paleográficas."

Á conocerse con exactitud la fecha en que se escribió cada uno de los poemas de nuestro autor reimpresos por la Academia Española, hubiéranse coleccionado siguiendo el orden cronológico. En la imposibilidad de averiguarla, sacaré de las farsas tercera y cuarta, únicas que ofrecen algunos datos, los pocos que aproximadamente la indican. Importa desentrañarlo, porque de ese modo será fácil rectificar especies inexactas que corren autorizadas por hombres de erudición y doctrina.

El pastor *Prabos*, camarada de *Pascual* y protagonista de la farsa tercera, encarece á un *Soldado* su enfermedad amorosa; y presentándole ejemplos de amantes que vivieron ó murieron desastradamente, persuadido de que le espera igual fin, exclama:

"*Fileno* él se mató
Y murió
Por amores de *Zefira*.
Decíme, ¿qué haré yo?
Muerto so,
Si este mal fio se me tira.
También me fiembra *Pelayo*,
Aquel qu' el Amor hirió,
Que en aquel suelo quedó
Tendido con gran desmayo.
. . . . . .
Que *Bras-Gil* por *Beringuella*
Pasó un montón de quejumbres
Por montes, cuestas y cumbres
Hata que topó con ella.

Y aun *Mingo*, si se decrala,
Por *Pascuala*
Mill quillotranzas pasó.
Y el que por esta zagala
Pompa y gala
Dejó, y *pastor se tornó*.
Y aun *Cristino* en Religión
Se metió y dejó su hato.
Después Amor de rebato
Le sacó de su intención;
Envióle mensajera
Muy artera
Que lo tentase de amor,
Ninfa llamada *Febera*,
Muy artera,
Y volvióle á ser pastor.„

Esta alusión á personajes de otras piezas que por entonces debían ser ya muy populares en Salamanca, demuestra que la que á ellos se refiere hubo de escribirse después de la *Comedia* del mismo autor en que intervienen *Bras-Gil* y *Beringuella*, colocada en su libro á la cabeza de todas. *Mingo* y *Pascuala* figuran en la égloga VII de Juan del Encina, *Cancionero* de 1496. El que por esta zagala dejó la corte y *se tornó pastor*, en la VIII y última de dicha edición. *Pelayo* lamenta sus amorosas cuitas en la *Representación por Juan del Encina ante el muy esclarecido é muy illustre Príncipe D. Juan*; y *Fileno*, penado de amor por *Zefira*, es el protagonista de la *Égloga trobada* en que se introducen él y otros dos pastores *(Zambardo* y *Cardonio)*,

impresa también como la anterior en el *Cancionero* de 1509. *Cristino* y *Febera* ó *Febea*, intervienen en una *Égloga nuevamente trobada por Juan del Encina* que no he logrado ver nunca, y de la que da razón D. Pedro Salvá, sin indicar su paradero, en el copioso y erudito *Catálogo* impreso en Valencia el año de 1872 (1).

(1) "*Égloga nueuamente trobada por Juan del enzina a donde se introduze vn pastor q̃ cõ otro se acõseja querẽdo d'exar este mũdo et sus vanidades por seruir a dios el q̃l despues de auerse retraydo a ser hermitaño: el dios d'amor muy enojado porq̃ sin su licẽcia lo auia fecho. vna nĩpha ẽbia a le tẽtar d' tal suerte q̃ forçado d'l amor d'xa los abitos y la religiõ.*

Interlocutores.

Cristino: Justino. Febea. Amor.

(Sigue una laminita que ocupa la cabezera de la primera columna, pues está dividida en tres cada página, la cual representa á dos pastores y una mujer, todos con cayados; á continuación dice CRISTINO):

En buen hora estés, Justino.
J. Cristino,
tú vengas también en tal,
amigo mío leal;
¿fasta do llevas camino?

Llena la égloga dos hojas, y acaba por el villancico:

Torna ya pastor en tí,
díme quién te perturbó:
no me lo preguntes, no.

S. l. ni a.—Son dos hojas en fol. let. got.

Ni se halla esta composición dramática de Encina en su *Cancionero*, ni encuentro mención de ella en ninguno

Á juzgar por tales indicaciones, la tercera farsa de Lucas Fernández es posterior á esa data, si antes no se compusieron y publicaron las dos penúltimas piezas citadas, que no están en las primeras ediciones de las obras de Encina. De que se imprimieron sueltas no tengo la menor duda, pues D. Fernando Colón compró en 1511 por seis maravedís la de *Fileno* y *Zambardo*, y año más ó menos el *Auto del repelón*, la que denomina *Representatio amoris* (en que habla Pelayo), y la *Representación á la pasión de nuestro Señor* (tercera del *Cancionero* de 1496) que en la edición suelta aparece sin nombre de autor. El mismo insigne bibliógrafo adquirió en Medina del Campo en 1524 un ejemplar de *Plácida y Victoriano* enriquecido al final (nótese esto bien) con el *Nunc dimitis* trovado por Fernando Yanguas. No fuera, por tanto, inverosímil suponer que las dos obras en que se introducen *Fileno* y *Pelayo* se escribieron y dieron á luz separadamente de 1505 á 1509 (año en que las vemos ya recopiladas en un volumen con las ocho primeras de Encina), y que se pudo aludir á sus interlocutores antes de la última fecha. Lo que

de los que han hablado de las producciones del poeta salamanquino.„

CATÁLOGO DE LA BIBLIOTECA DE SALVÁ, t. I, pág. 434, primera col.

no me explico es que la *Égloga trobada* que menciona y describe Salvá, y que ningún otro bibliógrafo había citado, no aparezca en alguna de las ediciones del *Cancionero* que han llegado hasta nuestros días.

Otro dato: afeando los pastores al soldado el deshonesto vivir de la gente de su profesión, reciben esta respuesta:

"Pues no hacemos tanto mal
Que no hagamos algún bien:
Que á la gran Jerusalén
Imos á sentar reäl."

Y procurando aquellos curiosos rústicos averiguar el uso y significación de los arreos del mílite, sostienen este diálogo:

PASCUAL.

"Y aquest' otro ¿qu' és?

SOLDADO.

Un peto.

PASCUAL.

Y ¿á qué traés esta cruz?

SOLDADO.

Á que á nosotros dé luz."

¿Qué cruzada era esta que se reclutaba en Castilla al componer Lucas Fernández su farsa, ó de que hace aquí conmemoración como

de caso reciente vivo en la memoria de todos?

El mortal más extraordinario y admirable de cuantos han existido; aquel

nudo nocchier, promettitor di regni,

con quien sólo rivaliza la excelsa matrona que acogió su pensamiento facilitándole medios de descubrir y cristianizar un mundo, había desde muy temprano concebido la alta idea de rescatar de infieles el Sepulcro del Salvador de los hombres. Animado de esta esperanza no dejó de acariciarla ni en la angustiosa zozobra de su primer viaje

por mares nunca de antes navegados,

ni al entrar en Barcelona como triunfador de los elementos, más grande que Césares y Alejandros, ni al desembarcar aherrojado en Cádiz, víctima de la envidia y calumnia de sus émulos. Para gastar *lo que della se hobiese en presidio de la Casa santa* tomó la empresa de descubrir y ganar las tierras del oro. Así lo escribía por Febrero de 1502 al papa Alejandro VI (1), fijo siempre en su primitiva idea que el americano Prescott tacha de extravío de

(1) *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV, coordinada é ilustrada por* D. Martín Fernández de Navarrete. *Madrid,* 1825: t. II, pág. 282.

imaginación capaz de justificar el parecer de quien le tuviese por visionario, y que Washington Irving considera como fantástica especulación de un espíritu exaltado (1). Estos extravíos de imaginación, estas quiméricas especulaciones fueron, sin embargo, causa del más portentoso acontecimiento que registran las historias. Colón mismo nos lo dice en carta que en su libro *de las Profecías* (2) dirige á los Reyes Católicos por septiembre de 1501: «Milagro evidentísimo quiso facer Nuestro Señor en esto del viaje de las Indias, por me consolar á mí y á otros *en estotro de la Casa santa.*» Milagro de la fe, que enciende y fortifica los corazones, y sin la cual

(1) *Historia del reinado de los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel, escrita en inglés por* William H. Prescott, *traducida del original por* D. Pedro Sabau y Larroya. *Madrid*, 1845 y 46: t. IV, pág. 148.—*Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón, escrita en inglés por el caballero* Washington Irving, *y traducida al castellano por* D. José García de Villalta. *Madrid*, 1834: tomo IV, pág. 81.

(2) Véase la *Descripción* que hizo D. Juan Bautista Muñoz *del libro de las Profecías que juntó el Almirante D. Cristóbal Colón*, inserta en el t. II de la *Colección de los viajes y descubrimientos* formada por el sabio D. Martín Fernández de Navarrete, y con muy atinadas variantes y curiosas interpretaciones en el segundo volumen del *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, por Gallardo, Zarco del Valle y Sancho Rayón. En mi mano he tenido este preciosísimo *libro de las Profecías*, reliquia venerable del insigne genovés y testimonio elocuente de su acendrado espíritu religioso.

es muy posible que el gran espíritu de Colón hubiese flaqueado y sucumbido al peso de tantas contrariedades. Esta idea de la cruzada no fué risible para los españoles de fines del siglo XV y principios del XVI, como el protestante Prescott (tocado de fanatismo anti-católico) supone debió parecer al investido á la sazón con el augusto carácter de Vicario de Jesucristo en la tierra (1). Todavía en los primeros años del reinado de Carlos V (1520) el jurisconsulto Alfonso Álvarez Guerrero concluye uno de sus poemas con esta plegaria, refiriéndose al futuro Emperador de Alemania:

"Al cual deje Dios reinar
Igual con Matusalén,
Y su trono gobernar,
Y la tan santa ganar
Cibdad de Hierusalén (2)."

(1) "Sus cartas sobre este asunto (las de Colón, relativas al proyecto de una cruzada para recobrar el Santo Sepulcro) debieron provocar á risa á un Pontífice como Alejandro VI." *Historia de los Reyes Católicos*, t. IV, página 148.

(2) *Las cincuenta del laberinto contra Fortuna*, obra del Licenciado *Alfonso Álvarez Guerrero*, jurista: dirigida al muy Alto y Serenísimo y Católico Emperador D. Carlos Rey de Romanos y de las Españas Semper-augusto, impresa á continuación de *Las doscientas del castillo de la Fama*, compuestas por el mismo autor. Refiriéndose á la quintilla citada arriba, dice Gallardo: "Esta plegaria "sobre la conquista de Jerusalén pica en historia: era idea "que promovía en aquellos tiempos Colón, conociendo

Hízose, pues, alguna tentativa de reclutar gente para tan cristiana empresa antes de morir Colón ó á poco de fallecido por mayo de 1506, y á ella parece referirse Lucas Fernández en los lugares citados.

Á riesgo de que se tenga por nimia he de añadir otra observación. El segundo verso de esta farsa es de un villancico de Encina: estampóse de este modo en el *Cancionero* de 1496 (1):

Lazerado yo aborrido.

Mas en otro ejemplar del mismo *Cancionero*, que sospecho ha de ser el de 1501 (2), se lee de esta manera:

„el humor paladín de Carlos V. Véase su correspondencia con el padre Górriz.„ *Ensayo de una Biblioteca española*, t. I, col. 166. Sin duda se distrajo Gallardo al escribir el nombre de *Carlos*, pues harto sabía que Colón dejó de existir en 1506, época en que el futuro Emperador sólo contaba seis años de edad.

(1) Fol. 97 vuelto.

(2) Lo tengo á la vista y dice así en la portada: *Cancionero de las obras de juan del enzina.* Á la vuelta comienza la *Tabla*, y en el margen superior se lee manuscrito lo siguiente: "Este tomo se imprimió en Salamanca „año de 1496, como se prueba de otro igual y completo „(sin hojas MS.) que hay en la librería de San Martín de „Madrid.„ La parte impresa llega á la foja XCIII inclusive; las veintisiete restantes aparecen escritas de mano, sin foliar, y en la que hace 17 dice: *Fué esta presente obra emprimida por Hans Gyser Alemán de Sülgestat en la muy noble y leal cibdad de Salamanca: la qual acabose á 5. de Enero del año de mil quinientos y siete.*

La mayor parte del texto de este ejemplar se halla di-

Lazerado y aborrido (1),

é igualmente en el de 1505 (2). En el de 1509 (3) dice:

O lazerado é aborrido,

y lo mismo en el de 1516 (4). Pero como no se pudo copiar de este último y Fernández lo estampa así en la edición de 1514:

Llazerado y aborrigo

(no cabiendo duda en que el *aborrigo* es errata, pues ha de consonar con *sentido*), infiero que lo tomó del de 1501 ó 1505, é indefectiblemen-

vidido en tres columnas, y en dos todo el de 1496 que tengo presente: sospecho, pues, que padeció error el que le asignó tal fecha. Tampoco lo juzgo estampado en 1507. El impreso ese año en Salamanca (existente en la riquísima Biblioteca particular de S. M. el Rey) expresa á la vuelta de la foja XCI dónde y por quién se estampó, y difiere de aquél en la portada. El frontis de los ejemplares de 1505 dice así: *Cancionero de todas las obras de juan del enzina con otras añadidas.* El de 1507 pone algo más:.... *con otras cosas nueuamente añadidas;* y de igual suerte el de 1516. Y como la edición de 1509 se diferencia de todas, porque menciona en la portada las *Coplas de Zambardo* y el *Auto del repelón*, presumo que el ejemplar de que se trata, en que todavía no se habla de nada *añadido* al texto de la edición príncipe, es de 1501.

(1) Fol. 87 vuelto.
(2) Fol. 81.
(3) Fol. 73 vuelto.
(4) Fol. 74 vuelto.

te con anterioridad al de 1509 impreso en la misma Salamanca. Nuevo indicio de que la farsa debió escribirse hacia esta época, es decir, del año 5 al 8 del siglo XVI.

De fecha anterior me habría parecido siempre la que ocupa el cuarto lugar en la impresión de 1514 (destinada á festejar la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo), aun sin haber reparado en la indicación con que ella misma viene á robustecer tal creencia.

Gil pregunta á *Bonifacio*, burlándose del ermitaño *Macario*, que llega saludando muy á lo del cielo:

"Díme, ¿es este fray Zorrón
El que andaba estotros días,
Con muy sancta devoción,
Para la *composición*
Desplumando cofradías?
¿Va *á ganar el sant perdón?*
¿Qu' es fray Egidio?
¡Oh, do al diabro el bordïon,
Moxquilón y macandón!....
¿Racaldais vos el *subsidio?*"

Para que hiciese efecto la alusión al año santo ó de jubileo general (que no otra cosa quiere decir lo de *va á ganar el sant perdón*) era necesario estar en él ó que hubiera pasado poco antes. Y entre los que median de 1490 á 1514 ¿cuáles recibieron del Padre común de los fieles tan hermoso privilegio? Reconocido muy

detenidamente á petición mía el inventario individual de las bulas custodiadas en Simancas, sólo dos breves originales se han hallado relativos al asunto: uno fecho á 7 de septiembre de 1500, que concede á los Archiduques D. Felipe y Doña Juana, para sí y para otras doce personas, la gracia de ganar el *jubileo centésimo* visitando durante cinco días cuatro iglesias elegidas por ellos ó por su confesor, y otro expedido á 16 de marzo de 1502 para que la Reina Católica y cincuenta personas que eligiese, amén de sus servidores y familiares, pudieran ganar las mismas indulgencias que si visitaran las estaciones de Roma (*almae urbis*), ya en Granada, ya donde quiera que morase. Refiriéndose la gracia concedida por el primer breve al jubileo centésimo, esto es, al año santo ó de perdón general promulgado en 1500 por el Papa Alejandro VI, no fuera extraño conjeturar que la *Égloga ó farsa del Nascimiento* donde se hace dicha alusión se compuso en ese año.

Hay más: al burlarse los pastores socarronamente del ermitaño cuyo nombre trae á la memoria el del ínclito Macario, honor de la vigorosa hueste de atletas de la penitencia sencillos como niños y fuertes como gigantes, según la feliz expresión del Conde de Montalembert, ora demandan si es fray *Egidio*, qui-

zás pensando con intención maliciosa en que *nunca falta un Gil que nos persiga* (1); ora le insultan, á fuer de villanos, preguntándole si es *echacuervo;* ahora, suponiéndole bulero de Cruzada, se interrogan recíprocamente en son de averiguar si aquel eremita es el mismo que días antes andaba recaudando el *subsidio* y *desplumando cofradías* para la *composición*.

Sabido es que en la última década del siglo XV había ya otorgado el Sumo Pontífice bulas de *composición*. Pruébalo una ley expedida por los Reyes Católicos en 1494 (2), donde se ordena á los presidentes y oidores de las audiencias «que no se entremetan á conocer de »las causas y cosas tocantes ala hacienda delas »bullas y *composiciones* particulares y cuentas »dellas.» Pero estas concesiones de la Santa Sede, cuyo principal objeto consistía en facilitar á la Corona recursos para combatir á los infieles y luchar por la propagación de la fe, sirvieron también para que á su sombra se cometiesen grandes abusos, de igual suerte que en la predicación de indulgencias é impetras y en todo lo relativo á limosnas. Claro testimonio

(1) Véase el artículo *Egidio* en el *Tesoro de la Lengua castellana ó española* compuesto por el Licenciado Don Sebastián de Covarruvias Orozco: Madrid, 1674.

(2) Es la IX, tít. X, lib. I de la *Nueva Recopilación:* Alcalá de Henares, 1581, fol. 36 vuelto y 37.

de esta verdad es la ley XXIV de *Las pramáticas del Reino* (1), dada en Medina del Campo á 22 de junio de 1497, contra los muchos truhanes que diciéndose comisarios de bulas y aparentando tener poderes de la autoridad pontificia procuraban hacer su agosto fatigando por mil maneras á los vecinos de ciudades y villas, y hasta á los de humildes lugares, fiados principalmente en la genial largueza y religioso fervor de sus compatricios (2).

Á censurar este abuso, tan perseguido por la ley á fines del siglo XV, se encaminan sin duda los versos del pastor Gil arriba citados. Esta circunstancia me persuade aún más de que la farsa en cuestión no es posterior al año de 1500.

La *comedia* en que figuran *Bras-Gil y Berin-*

(1) *Las pramaticas del Reino. Recopilacion de algunas bulas del summo pontifice: concedidas en fauor de la jurisdicion Real: con todas las pramaticas: e algunas Leyes del reyno: &c. En Alcalá de Henares en casa de Miguel Eguya.* 1528.

(2) "Sepades que nos es fecha relación que enessas dichas cibdades villas e lugares vienen a se predicar e publicar muchas indulgencias por muchos que se dizen comissarios dellas: diziendo tener poderes de nuestro muy sancto padre para las predicar e publicar. e assi mismo a predicar e publicar muchas bullas espiradas: e si alguno les dize que muestren los poderes que traen: diz que los emplazan para nos a cuya causa ninguno les osa hablar sobre ello.„ *Las pramaticas del Reino,* fol. XVI, 1.ª col.

guella debió escribirse y representarse antes de esta fecha: ambas precedieron á las del portugués Gil Vicente, cuya primera tentativa dramática es de 1502 (1).

Fijada con tales indicios la época en que se hubieron de componer las citadas obras de Lucas Fernández, cumple ahora decir algo sobre el estado del Teatro en tiempos tan gloriosos para nuestra patria. Juzgo conveniente hacerlo, porque se pueda apreciar mejor el valor é importancia de nuestro autor con relación al de sus contemporáneos, y porque he logrado adquirir noticia de cosas desconocidas que vienen á desvanecer opiniones sustentadas muy formalmente por literatos de merecido renombre.

II.

No es de este momento desentrañar los verdaderos orígenes del moderno Teatro español. Nadie que conozca á fondo nuestra historia li-

(1) "Os primeiros ensaios dramaticos do nosso poeta datão de 1502, anno em que nasceo D. João III.„—*Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente*, t. I de las Obras de este insigne poeta, p. XII: Hamburgo, 1834.—¡Lástima que en el tomo VII de la *Historia crítica de la Literatura española* del docto Ríos se haya cometido errata dos veces al citar aquella fecha (páginas 493 y 495), poniendo la primera 1562 y 1592 la segunda.

teraria de la Edad media ignora que aquí, como en la mayor parte de Europa, el drama nació en el templo, se desarrolló bajo sus augustas bóvedas, tardó mucho en secularizarse, y más aún en perder por completo su carácter religioso (1). Para rebatir esta especie, compro-

(1) "Las fiestas eclesiásticas fueron, en efecto, las que dieron ocasión á nuestros *primeros ensayos en el arte escénico;* los individuos de los cabildos fueron *nuestros primeros actores;* el ejemplo de Roma autorizaba este uso, y el objeto religioso que le motivó disipaba toda sospecha de profanación escandalosa.„ MORATÍN: *Discurso histórico sobre los orígenes del Teatro español.* T. II de la *Biblioteca de Autores españoles*, de Rivadeneyra, p. 154.— "Mais c'est surtout dans les mystères de la religion, et, „pour ainsi dire, dans la divine crèche, que nous *voyons „naître le drame* si pur, si saint d'abord, et qui, malgré „ses aberrations, s'est souvent souvenu de son origine.„ ONÉSIME LE ROY: *Études sur les Mystères* (París, 1837), pág. 2.—"Au fond de presque toutes les origines il y a „deux éléments; *un élément nouveau* et spontané, et un „élément traditionnel. *Dans les origines du théâtre moder„ne, le principe actif et novateur appartient au christia„nisme et à l'Église.* Quant à l'élément traditionnel, *il „nous faut le déterrer* et le chercher *sous la poussière* „du théâtre antique. En effet, ce ne fut qu'aux XVIe „et XVIIe siècles que notre théâtre *commença* à se ratta„cher au théâtre officiel et littéraire de l'antiquité.„ MAGNIN: *Les Origines du Théâtre moderne* (París, 1838), t. I, pág. XIV.—"Longtemps auparavant (del siglo XII), „il existait déjà de petites pièces de théâtre dont le dia„logue fortement marqué, la versification rimée, la dé„clamation accentuée ainsi qu'un chant d'église, et les su„jets empruntés à la Bible ou à la Vie des saints, s'adres„saient évidemment à un public bien indifférent à l'imi„tation des Anciens; et la popularité qu'elles acquirent

bada con el testimonio de cuantos conocen bien la materia, se ha sostenido que «el arte de la poesía, y en particular el del teatro, entraron

„dans les siècles suivants prouve, mieux encore que la „nature des premières compositions en langue vulgaire, „que leur influence *sur les origines du drame moderne fut „prépondérante*...„ "On ne se rapprocha systematique„ment de l'ancienne forme qu'après la Renaissance.„ ÉDÉLESTAND DU MÉRIL: *Origines latines du Théâtre moderne* (París, 1849), págs. 34, 35 y 36.—"Le théâtre est „*partout*, à son origine, *une institution religieuse* que mo„difient avec le temps des préoccupations plus ou moins „littéraires.„ *Ibid.*, pág. 39.

Respecto de los *dramas litúrgicos*, cuya existencia y calidad de tales dramas no es posible poner en duda (y en que sabios críticos, para quien son familiares cuantos descubrimientos se han hecho en esta materia, buscan el verdadero principio del teatro moderno), véase la curiosa *Introducción* de COUSSEMAKER á sus *Drames liturgiques du Moyen Age* (París, 1861), pág. VIII y siguientes.

"Lorsque la civilisation romaine fut engloutie sous le „déluge des invasions barbares, les liens sociaux brisés se „renouèrent peu à peu par l'esprit religieux accomplis„sant sa véritable fonction, suivant le sens étymologique „du mot *religare*. L'Église fut l'arche du salut; "dans le „Christ furent la résurrection et la vie.„ Ceci est de l'his„toire, *et de l'histoire qui n'est plus contestée ni discutée*. „Là où se concentrait la vie, *où se ranimait la pensée, de„vait éclater l'inspiration dramatique nouvelle*. L'imagina„tion active aboutit nécessairement au drame. *L'Eglise „fut le premier théâtre*.„ LOUIS MOLAND: *Origines littéraires de la France* (París, 1863), pág. 129-30.

"L'Eglise, *de très-bonne heure*, on le sait, eut recours „à l'élément dramatique pour mieux inculquer dans l'es„prit des fidèles les vérités de la religion: des représen„tations commémoratives et symboliques offraient au „peuple de vraies leçons de morale et de théologie.„ LE

en el santuario, después de no corta y tenaz resistencia, porque venían á él como un resabio de paganismo (1).» Pero tal suposición es

VICOMTE HERSART DE LA VILLEMARQUÉ: *Le théâtre chez les nations celtiques*, discurso que precede á *Le grand mystère de Jésus, drame breton du Moyen Age* (París, 1865), pág. XXXV.

"A love for theatrical exhibitions, however, survived „the extinction of these poor remains of the classical „drama; and the priesthood, careful neither to make it„self needlessly, odious, nor to neglect any suitable me„thod of increasing its own influence, seems early to have „been willing to provide a substitute for the popular „amusement it had destroyed. At any rate, *a substitute „soon appeared; and, coming as it did out of the ceremo„nies and commemorations of the religion of the times, its „appearance was natural and easy.*„ TICKNOR, *History of Spanish Literature* (Boston, 1864), t. I, pág. 228-29.

Pudiera añadir muchas citas; mas para no dar en prolijo pondré fin á estos renglones con unas palabras del sabio WOLF, autoridad irrecusable en la materia. Refiriéndose á varias piezas españolas de la primera mitad del siglo XVI custodiadas en la Biblioteca Real de Munich, dice que son "restos preciosos de un periodo del drama „español, en el cual se echaron las semillas de la origi„nalidad y grandeza á que llegó después, *saliendo del es„trecho círculo de la iglesia y de la liturgia* á la plaza pú„blica.„ Véase la pág. 513 del t. XXII de la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, 1853. Si pues tales piezas son como semilla de donde brota el moderno drama español, y para ensancharse y engrandecerse necesitó *salir* de la *iglesia* á la *plaza pública*, está claro, clarísimo, que no nació y creció en ésta, sino en aquella. Ni podía ser otra cosa.

(1) Mi erudito amigo y compañero *D. Juan Valera*, en el examen crítico de mi *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega.*

hija de una mala inteligencia, cuando no de haberse colocado quien tal asegura en punto de vista falso.

Con razón ha dicho una insigne escritora que los elementos se combinan, no se multiplican. Y aun pudiera añadir en apoyo de esta observación que, si es dado al hombre concebir todo linaje de ideas y volar por espacios imaginarios en alas de la libertad creadora de la fantasía, en cambio para hacer perceptibles sus pensamientos (siquiera sea en formas las más singulares y extrañas) ha de apelar á elementos hasta cierto punto invariables. El alma, inmortal é inmaterial por naturaleza, se remonta á esferas que no están al alcance de la percepción de los sentidos: de aquí la infinita variedad de concepciones ideales de que es capaz el espíritu del hombre. Pero los medios de expresión, limitados como la materia, nos obligan á usar de ellos sin salir de determinado círculo de combinaciones formales, fuera del cual en vano intentaremos realizar ninguna creación fantástica. Elemento de todo poema destinado á representarse es la disposición de un plan complicado ó sencillo, histórico ó fabuloso; la intervención de figuras, ya sean alegóricas, ya humanas, dotadas de carácter propio que las diferencie de las otras, y el diálogo en que indispensablemente han de expresar sus pensa-

mientos ó afectos. Sin estos elementos privativos de la índole especial del género no es posible verdadera representación dramática. Y sin embargo, ¡qué diferencia tan grande entre las tragedias de Esquilo y los *coloquios* y *pasos* de Lope de Rueda! ¡Qué distancia de las comedias de Aristófanes á los *dramas litúrgicos* publicados por Du Méril y Coussemaker! Todos están escritos en diálogo, porque si no faltarían á las condiciones peculiares del arte escénica. En todos hay algún plan, alguna acción que se realiza y lleva á término por medio de personajes tomados de la historia ó engendrados por la fantasía. Los elementos son los mismos: ¡su combinación cuán diferente, y cuán distinto su objeto!

En España, por razón de nuestra lucha secular con los mahometanos, llegan á desaparecer del todo los juegos escénicos del paganismo y se establece verdadera solución de continuidad entre el drama antiguo y el moderno. Merced al carácter religioso de la guerra con los islamitas, el Teatro no experimenta aquí una transformación al pasar de la sociedad pagana á la cristiana, sino muere con aquélla, para volver á nacer más adelante como fruto espontáneo de nuestro suelo y de la creencia católica. La Iglesia es también la primera que utiliza entre nosotros los elementos dramáti-

cos para poner en acción el nacimiento y la pasión y muerte del Redentor de los hombres, las historias del antiguo y nuevo Testamento, el triunfo de los mártires, la castidad de las vírgenes, la vigorosa y poética personificación de los vicios y virtudes, procurando por tales medios hacer amar lo bueno y detestar lo malo é influir de una manera eficaz en el ánimo de los fieles. Al efectuarlo así nuestros poetas religiosos, ó mejor dicho eclesiásticos, emplearon sin duda elementos que no podían menos de existir en la dramaturgia desarrollada al amor del gentilismo; pero los combinaron de otro modo, les infundieron otro espíritu, encaminándolos á distinto fin, y crearon obras muy diversas de las que nos legó la antigüedad, y más aún de los degenerados y envilecidos juegos escénicos del moribundo paganismo que había luchado inútilmente, como Juliano el apóstata, contra la verdad cristiana. Claro es que esos juegos desvergonzados é impíos, de igual suerte que los candorosos y puros que andando el tiempo comenzaron á ejecutarse en catedrales y monasterios, pueden comprenderse en la denominación común de *representaciones escénicas*; mas nadie ha puesto en duda que los sectarios del politeismo fuesen hombres como los cristianos, y ninguno que discurra con sensatez creerá que cristiano y

gentil viene á ser una cosa misma, ni dejará de conocer el inmenso abismo que media entre el valor y significación moral de uno y otro. No menor le hay entre las últimas convulsiones del teatro gentílico y los primeros albores del moderno. Confundirlos é identificarlos equivaldría á suponer que del Partenón y los Propíleos han nacido los maravillosos templos con que el arte ojival ennoblece á Toledo, León y Burgos, erigidos por la piedad de los fieles en edades á que la presuntuosa ignorancia suele aplicar el calificativo de bárbaras.

En España, pues, como en Francia, como en todas partes, el drama ha nacido en el seno de la religión y vivido por mucho tiempo al abrigo exclusivo de la Iglesia. Puede asegurarse fundadamente que hasta el siglo XIV no empieza á manifestar dos distintos caracteres hijos de otras tantas influencias contrarias, ó si se quiere, expresión de dos diversos elementos: uno, el de la Edad media, espontáneo, católico, en armonía con las creencias y sentimientos populares, iluminado por la fe, alimentado por la verdad; otro, el que preludia el Renacimiento (ó lo expresa y determina), exótico, artificioso, convencional, como producto de la imitación y estudio de los clásicos antiguos. La traducción lemosina del *Hércules* y la *Medea* de Séneca hecha en el mismo siglo XIV

por el valenciano Mosén Antonio Vilaragut, señor de la Baronía de Dos-Aguas y mayordomo de D. Juan I de Aragón [1], es ya indicio de esta nueva tendencia del drama, y anuncia con más de un siglo de anticipación á los Villalobos y Pérez de Oliva. Los cuales tampoco abrieron paso en Castilla á la introducción del teatro griego y romano, como se ha supuesto generalmente; pues en tiempo de D. Juan II, padre de la inmortal Reina Católica, existían ya romanceadas las diez tragedias del gran poeta latino [2].

(1) *El Teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días, por* D. Luis Lamarca. *Valencia*, 1840, págs. 9 y 50.

(2) No he logrado aún estudiar el códice que las contiene en la Biblioteca Escurialense descrito por Ríos (pág. 479, tomo VII de su *Historia crítica)*; pero puedo dar razón de tres de la Biblioteca Nacional que no he visto mencionados, en que hay noticia y extensos extractos de dichas tragedias, y aun algunas traducidas de modo que hubieran podido representarse.

El más antiguo parece, por la forma de la escritura, de fines del siglo XIV ó principios del XV. Es en folio, con la marca *X* 88, encuadernado con otros dos tratados sobre distintas materias, y comprende desde la hoja 25 hasta la 75 y desde la 78 hasta la 80 inclusive. Está en prosa castellana é incompleto. Al pie de la hoja 76 dice: *del sacro Monte de Granada, núm.* 101.

Otro, marcado *T* 131, también en folio y en castellano, de 111 hojas, traducción distinta y más moderna que la anterior, en lenguaje del tiempo de D. Juan II, letra y papel del último tercio del siglo XV, y con los encabeza-

Pero hasta en ese teatro á que hoy se da nombre de lemosín, dignísimo de particular estudio y que tal vez se adelanta al del centro de la península en importar el clasicismo

mientos, letras capitales y nombre de los interlocutores de tinta encarnada. Principia de esta manera: *Síguense los prologos e prohemios delas tragedias de seneca e son dichas tragedias porque contienen dictados llorosos e de crueldades de Reyes e son diez tragedias. Comiença la primera de hercoles.* El traductor, cuyo nombre no se declara, llama á las escenas *capítulos*, y suprime en la *Medea* el coro final del segundo acto, trasladándolo abreviado á continuación del que pone fin al acto tercero. En esta versión en prosa de la *Medea* hay diálogos que expresan con fidelidad los pensamientos del original latino, y pasajes traducidos ó paraíraseados con cierta elocuencia.

El tercero, de 132 hojas en folio, con la marca *M* 25, letra francesa de fines del siglo XV y escrito en prosa, tiene este encabezamiento: *Seguexense los prohemis deles tregedies de Senecha he son dites Tregedies per ço com contenen ditaets plorosos de Crueltats de Reys he de grams prinçeps les quales Tregedies son. deu. en nombre.* Inmediatamente después extracta el argumento de cada una de las diez tragedias, empezando por la que *conte la gran furor de ercules*, y á continuación pone íntegras las de *Tiestes*, *Trohas*, *Medea* (donde el coro final del segundo acto aparece en su sitio, traducido con mayor fidelidad que en la versión castellana), la de *Ypolit he de phedra*, parte de ella explicada por narración del traductor (que también llama á las escenas *capitols*), y finalmente algunos trozos de las de *Ercules*, *Edipus*, *Edipus fill de laius y Agamenon*.

D. Fernando Colón da noticia en su *Registrum librorum* (t. II del notabilísimo *Ensayo de una Biblioteca española*, col. 533), de otro MS. en folio comprensivo de ocho tragedias de Séneca vertidas al castellano.

pagano, sigue cultivándose durante el siglo XV el drama nacido en brazos del clero y no desprendido aún completamente del árbol de la religión. Recuérdense *Lo passi en cobles*, extenso diálogo dramático sobre la pasión de nuestro Señor Jesucristo según el Evangelio de San Juan (1), escrito por Pere Martínez y Mosén

(1) El ejemplar que tengo presente dice así en la última página, refiriéndose al impresor de Valencia Jacobo de Vila:

«La obra present: per esser molt pia
Ha fet empremtar: de bon zel mogut
Y fon acabada: del tot lonzen dia
Del mes de giner: any mil que corria
Quatre cents noranta: e tres ab salut.»

Reimprimióse en la misma ciudad de Valencia en 1518 y 1564.

Este *diálogo*, en coplas decenas de arte mayor, es muy notable por su vigor poético. Véase la siguiente pintura que hace *Lo Evangelista:*

«Jesus qui dels homens: es lõme pus bell
La ira cruel: cruelment feria
Daçots sa pressona: entant que paria
Als quil conexien: que no fos aquell.»

Así se expresa *La Iusticia*, rogando á Dios por María Magdalena:

«Senyor apellauvos: que la magdalena
Seruenta molt fel: de vos dolç senyor
Que tant de hodor: la casaus feu plena
Si pert los peus vostres: perdra ricastrena
Perdra lo reffugi: de goig y damor.»

En las *Notas al Canto del Turia* (Madrid, Sancha, 1778,

Bernardo Fenollar (á quien hace catalán Velázquez [1] siendo nacido en Penáguila [2]), y el poema no menos curioso comprendido en este rarísimo libro y titulado *Contemplacio á Jesus cruccificat*, igualmente obra de dos ingenios [3].

En Castilla siguieron prevaleciendo los géneros *religioso* y *alegórico-moral* durante el reinado de los Reyes Católicos á pesar de las tentativas efectuadas para secularizar el drama, y no obstante el ejemplo de humanas figuras de admirable realidad que ofrecía en la *Celestina* el bachiller Fernando de Rojas, único

página 317) se estampa, aludiendo á la *Historia de la Passio*, que "es una especie de diálogo *entre* Fenollar y Pedro Martínez, poeta valenciano.„ El diálogo fué escrito *por* ellos, pero no es *entre* ellos: toman parte en él multitud de personajes, ya reales, como *Lo Iesus*, *Lo Pilat*, *Lo Evangelista*, *Los Iuheus*, ya ideales ó alegóricos, como *La Misericordia* y *La Iusticia*.

(1) "Mossen Bernardo Fenollar fué Catalan, y escrivió en coplas catalanas el Libro de La Contemplacion de Christo, impresso en Valencia, 1493.„ *Orígenes de la Poesía Castellana*, por D. Luis Joseph Velazquez. *Málaga*, 1754, *pág.* 21.—Estas palabras de Velázquez son mera traducción de lo dicho por Nicolás Antonio en su *Bib. Vetus:* t. II, pág. 352.

(2) D. Justo Pastor Fustér, que corrige en su *Biblioteca Valenciana* los yerros de Rodríguez y Ximeno, dice lo siguiente refiriéndose á *Fenollar* (t. I, pág. 51): "Fué natural de Penáguila, Reino de Valencia, de familia distinguida, amigo de Ausias March, y muy semejante al mismo en el ingenio y numen poético.„

(3) *Mossen Johan Scriuá*, *Mestreracional*, y *Mossen Fenollar*.

autor, en mi sentir, de este prodigioso libro, que en el siglo XVI corrió por Europa traducido á diversas lenguas, y que ha sido justipreciado atinadamente en nuestros días por un catedrático francés (1).

Ignoro con qué fundamento dice el docto Rodrigo Caro que así que fué ganada Sevilla se hicieron en ella seis teatros de majestuosa grandeza, en los cuales se representaban varias historias sin la publicidad que al presente se ejecutan (2). Y aunque no me atrevo á creer que en la segunda mitad del siglo XIII se destinara á espectáculos teatrales tal número de fábricas suntuosas, debo observar que, si no en majestuosos coliseos (pues hasta ahora no he logrado ver documento alguno que lo acredite), dos siglos después se representaban ya

(1) Émile Chassles. *La comédie en France au seizième siècle*, París, 1862, pág. 161 y siguientes.

(2) Atribúyese esta especie al humanista andaluz en un papel que trata *De las Comedias en España, y su origen en ella* (escrito en 1734 por el presbítero D. Patricio Gutiérrez Bravo) que se conservaba inédito en la librería del Lectoral Trianes. No he podido comprobar la exactitud de la cita, porque al hacerla no se indica la obra en que consta. En el folio 25 vuelto de las *Antigüedades de Sevilla* de Rodrigo Caro, edición de 1634, dice: "Demas destos dos Teatros, que oy vemos, conocí yo, y „vi representar en otros quatro Teatros públicos.„ ¿Serían ellos los seis que se supone construídos magníficamente á poco de la conquista? Algo aventurada fuera la suposición.

con gran pompa *autos*, *misterios* y *farsas* en casas de ilustres próceres, ó se disponían públicamente para festejar á príncipes y celebrar faustos acontecimientos.

No disputaré á Juan del Encina la prioridad que le conceden críticos é historiadores al colocar graciosamente en su mano el cetro de primitivo creador del Teatro nacional. Pero si es cierto, como se ve en la curiosísima *Relación de los fechos del muy magnífico é más virtuoso señor el señor don Miguel Lucas muy digno Condestable de Castilla* (1), que por lo menos desde 1460 se hacían ya fuera del templo representaciones con rico y vistoso aparato, claro está que no se puede aplicar en justicia el título de creador de la escena española á quien representó su primera *égloga* pastoril la noche de Navidad de 1492. Esto sin contar con que los *autos*, *farsas* y *misterios* que de muy antiguo se ejecutaban en las iglesias eran verdaderas piezas dramáticas (2) y no dejaban al poeta seglar

(1) Publicada por el Sr. Gayangos teniendo á la vista diferentes códices, en el t. VIII del *Memorial histórico*. Madrid, 1855.

(2) Véase á este propósito la *Representación del Misterio de la Natividad*, obra de Maese Yust hecha con música y canto en la iglesia de San Salvador de Zaragoza el año de 1487, *por servicio y contemplación de los señores Reyes Católicos, del Infante don Juan y de la Infanta doña Isabel*, citada por Schack en el apéndice á su *Ges-*

más trabajo de creación que acomodar á fábulas profanas y sucesos de la vida común el sistema empleado hasta entonces para representar asuntos bíblicos y alegórico-morales, cuando no las trágicas y edificantes historias de algún santoral ó legendario monástico.

Acertadamente discurre el crítico Sainte-Beuve al afirmar que es casi inevitable equivocarse en estas materias, según la fecha en que se escribe, porque nuevas investigaciones y descubrimientos varían incesantemente el punto de partida del historiador (1). De otra suerte no hubiera incurrido Schack en el error de atribuir á Encina de un modo exclusivo la gloria de haber perfeccionado los elementos populares del drama, ni supuesto que las representaciones eclesiásticas eran muy inferiores en virtud poética á las de aquel famoso ingenio (2). Aunque en las obras dramáticas de

chichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien (Francfort, 1854), y por Ríos, á quien debió aquél la noticia, en el tomo VII de su *Historia crítica de la Literatura Española*, págs. 484-85.

(1) *Histoire du Théâtre français au* XVIe *siécle*, página 173 del *Tableaux historique et critique de la poésie française, etc.* París, 1843.

(2) *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España por* Adolfo Federico de Schack, *traducida directamente del alemán al castellano por* Eduardo de Mier. *Madrid*, 1862, t. I (único impreso de la traducción), *página* 117.

Encina que no tienen carácter religioso hablen pastores y gente rústica, estaban destinadas á ejecutarse en palacios de grandes señores. Lo verdaderamente popular, lo de poesía más elevada y fecunda, aquello que con mayor facilidad podía entonces disfrutar el pueblo (apegadísimo á su religión, fervorosamente defendida en ocho siglos de pugna incesante con los mahometanos) eran las representaciones en el templo á donde todo el mundo iba llevado de sentimientos piadosos, dispuesto á admirar el arte de los poetas cristianos con los ojos de la fe y con el entusiasmo propio de quien ve halagada y enaltecida su creencia religiosa. Fuera de que no es Encina (aun prescindiendo de Lucas Fernández) el solo y único autor que ilustró con sencillas piezas profanas los últimos años del siglo xv. Baste recordar, entre otros, á Francisco de Madrid (no citado en los *Orígenes* de Moratín, en el *Catálogo* de Barrera, ni en las *historias* de Ticknor, Schack y Ríos), del cual conozco una curiosísima *Égloga* alegórico-política escrita á fines de 1494 y que todavía permanece inédita (1).

(1) *Égloga hecha por* Francisco de Madrid, *en la cual se introducen tres pastores: uno llamado* Evandro, *que publica la paz; otro llamado* Peligro, *que representa la persona del rey de Francia Carlos, que quiere perturbar la paz que* Evandro *publica; otro llamado* Fortunado, *cuya*

En yerro semejante al de Schack había incurrido anteriormente Martínez de la Rosa pasando de Encina á Torres Naharro (que escribió en Italia todas ó la mayor parte de sus comedias), y no hallando después de éste ningún dramático español hasta Cristóbal de Castillejo, secretario del Emperador D. Fernando hermano de Carlos V (1). Extraviado por las

persona representa el rey D. Fernando, que también quiere romper la guerra con el rey de Francia llamado Peligro, *y razonan muchas cosas: y en fin de la obra va una Canción.*—Esta *Égloga* es una pieza de circunstancias relativa á las guerras de Italia entre Carlos VIII y el Rey Católico. Atinadamente observa el ilustre Marqués de Pidal en sus *notas* al *Cancionero de Baena* (p. LXXVI) que todo induce á creerla escrita á fines del siglo XV. En efecto, á mediados de 1494 Carlos VIII pasó los Alpes é invadió la Italia, dando margen á que poco después el embajador de España, Fonseca, rompiese atrevidamente en su presencia el tratado de alianza firmado por enero del año antes. Á este rompimiento alude sin duda el autor en los siguientes versos que pone en boca de *Fortunado:*

«Así que *Peligro*, pues es revellado
Y quiso seguir su mal apetito
Rompiendo la paz qu' estaba en scripto,
Conviene que guste quién es *Fortunado.*»

Álvarez y Baena inserta en sus *Hijos de Madrid* brevísima noticia del poeta; pero no debió tenerla de esta *Égloga*, porque ni siquiera la menciona. Sin embargo, es curiosa y merece ser conocida. Poseo copia.

(1) ¿Y Juan de Torres, Diego Guillén de Ávila, Martín de Herrera, el Bachiller de la Pradilla, Pedro Manuel de Urrea, Lucas Fernández, Díaz Tanco de Fregenal, y

falsas ideas que prevalecían entonces, llevado á juzgar sin datos bastantes, y por consiguiente sin conocer á fondo el pleito en que iba á dictar sentencia, el candoroso repúblico y literato llega á suponer que tal fenómeno fué consecuencia inevitable de haber prohibido el Santo Oficio la *Propaladia* por los años de 1520 (1). Equivocóse de medio á medio en tal suposición el distinguido humanista (según se comprobará en los *estudios* subsiguientes), con notorio menoscabo de la verdad llamada siempre á destruir el vano aparato levantado por el espíritu de partido para ocultar sus fulgores. Y como el error suele ser enfermedad contagiosa, pegósele muy luego al historiador alemán impulsándole á dar también por cosa averiguada y corriente que la prohibición de la *Propaladia* contribuyó con más fuerza á la decadencia del drama hacia mediados del siglo XVI (2).

¿Parecerá ocioso que procure esclarecer este punto, no poco importante en la historia literaria y civil de aquellos memorables tiem-

tantos otros contemporáneos y sucesores de Encina que escribieron piezas dramáticas antes de 1520, sin contar los muchos poetas que abastecían las catedrales de *representaciones* y *autos*?

(1) *Obras literarias*. París, 1827, t. II *(Apéndice sobre la Comedia)*, pág. 382.

(2) *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*, citada anteriormente, pág. 168.

pos? Sin ir más lejos, el mismo Schack suministra datos sobrados para rebatir su aserción y la de Martínez de la Rosa; pues sobre dar noticia de los magníficos espectáculos escénicos dispuestos en Perpiñán y Barcelona el año de 1501 para obsequiar al Conde palatino, que más adelante fué Príncipe elector Federico II, habla de las comedias *Vidriana* y *Tesorina*, de Jaime de Huete, y de la *Radiana*, de Agustín Ortiz, publicadas antes de 1530, divididas en cinco jornadas como las de Torres Naharro, y escritas en estrofas *tan artísticas*, á juicio del mismo apreciable historiador (1). Las comedias compuestas de 1520 á 1540 (añade Schack) prueban el eco que tuvieron en España las obras del dramático extremeño, pues se asemejan á ellas en fondo y forma y parecen destinadas á representarse (2). Siendo así, ¿qué queda en pie de la infundada aseveración del crítico granadino? ¿Cómo dar crédito á las contradictorias del erudito escritor germánico, si se considera que, en vez de decaer el drama español á mediados del siglo XVI, hacia 1544 empieza á florecer el gran Lope de Rueda, según le califica Cervantes? ¿Puede llamarse decadente un teatro que produce la *Tragedia Jo-*

(1) Pág. 153 de la *Historia* ya mencionada.
(2) *Ibid.*

sefina, de Micael de Carvajal [1], tan verdadera en el fondo como las comedias de Torres Naharro y muy superior á ellas en elevación poética?

¿Y qué dirán los curiosos, si además les doy aquí noticias de *treinta y ocho* dramáticos anteriores á 1540 de que no tuvieron conocimiento ni Moratín, ni Colón, ni Schack, ni Ticknor, ni Barrera, ni ninguno de cuantos más ó menos exclusivamente se han dedicado á esclarecer este importante ramo de la literatura nacional? ¿Me motejarán porque tenga á dicha enriquecer los anales de nuestro antiguo Teatro con un número de autores quizá tan copioso por sí solo como el que ha ido reuniendo desde hace más de un siglo el trabajo y perseverancia de cuantos me han precedido en estas laboriosas investigaciones? Los mismos que tanto han desvariado al discurrir sobre la supuesta y no justificada esterilidad de la escena española en los primeros cuarenta años del siglo XVI, ¿no celebrarían haber empleado mayor diligencia en inquirir, con lo cual hubieran podido conocer á un Francisco de Aguayo, á un Cristóbal de Avendaño, á un Alfonso de Barrio, á los

(1) La publiqué el año de 1870 en la selecta colección de obras curiosas que da á luz elegantemente impresas la *Sociedad de Bibliófilos españoles*. Á ella se refiere el *estudio* que va á continuación del presente.

tres Fernandos, Basurto, de Bracamonte y de Briz; á Jorge de Bustamante, á Gonzalo Carvajal, Bartolomé del Castillo, Alfonso de Castrillo, Fernando de Córdova, Diego Durán, Diego (?) y Juan Francisco Fernández, y Pedro de Figueroa (1)? Y si á esta pléyada de in-

(1) Ínterin doy más circunstanciada razón de estos autores en la *Historia del Teatro español anterior á Lope de Vega* (para la cual reuno materiales hace muchos años), comprobaré lo dicho en el texto citando aquí algunas obras suyas que poseo ó de que tengo noticia.

FRANCISCO DE AGUAYO.—*Égloga de cinco pastores y un hermitaño, en coplas.* Empieza:

«Ó hi de dios, qué grande alegría...»

CRISTÓBAL DE AVENDAÑO.—*Auto de Amores, en coplas.* Emp.:

«Conserve por largos años...»

ALFONSO DE BARRIO.—*Farsa, en coplas.* Emp.:

«Sin tardar
Razón es de saludar...»

FERNANDO BASURTO.—*Descripción poética del martirio de Santa Engracia, y de sus XVIII compañeros.* Se representó é imprimió en Zaragoza, en 1533. Véase la *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*, del erudito Latassa, t. I, pág. 99.

FERNANDO DE BRACAMONTE.—*Farsa luterana, en coplas.* Emp.:

«Muy sin pena
Os chapo la enhorabuena...»

FERNANDO DE BRIZ.—*Comedia en coplas, de Josep.* 1527.

JORGE DE BUSTAMANTE.—*Gaulana, comedia en coplas.*

geniosos cultivadores de la musa escénica (alguno de los cuales alcanzó lauros de Marte militando en la guerra de Granada) se unen un

GONZALO CARVAJAL.—*Farsa del Nacimiento de Cristo.* Emp.:

«Qué os parece, qué tempero...»

BARTOLOMÉ DEL CASTILLO.—*Comedia del Nacimiento, en coplas.* Emp.:

«Ó cuántos nescios están
Al rededor, si miráis...»

ALFONSO DE CASTRILLO.—*Égloga de la fundación de la orden de la Trinidad, en coplas.*

FERNANDO DE CÓRDOVA.—*Farsa pastoril, en coplas.* Emp.:

«Ó dome á San hedro, qué fresco tempero...»

DIEGO DURÁN.—*Farsa duna pastora y un hermitaño, en coplas.* Emp.:

«Reniego de todo el hato...»

DIEGO (?) FERNÁNDEZ.—*Farsa llamada Fidilonica, en coplas.* Emp.:

«Á todos Dios os mantenga...»

JUAN FRANCISCO FERNÁNDEZ.—*Farsa Guillarda del Nacimiento, en coplas.* 1534. Emp.:

«Vamos presto, mi Señora,
Á buscar donde parir...»

PEDRO DE FIGUEROA.—*Farsa de penados amadores.* Emp.:

«Tan buena gente está acá...»

Francisco Fleire y un Cristóbal Gil, un Pedro Gómez Cisneros, un Diego de Guadalupe, un Diego (?) de Herrera, un Jorge de Hervás y un Diego de Negueruela, libre y desembozado caricaturista de la hinchazón lusitana (1); si todavía recorriendo atentamente el espacio que media de 1500 á 1539 podemos encontrar olvidados á Manuel Núñez, Lope Ortiz de Stúñiga, Antonio Pacheco, Sebastián Pérez, An-

(1) FRANCISCO FLEIRE.—*Farsa philosophal.*
CRISTÓBAL GIL.—*Comedia Rosinda, en coplas.* Emp.:

«Ó qué prados tan floridos,
Qué jarales tan hermosos...»

PEDRO GÓMEZ CISNEROS.—*Farsa sobre la Resurrección, en coplas.* Emp.:

«Acá vengo, digo, ahe...»

DIEGO DE GUADALUPE.—*Égloga.* Emp.:

«Dios os salve acá, ¿qué hacéis?...»

DIEGO (?) DE HERRERA.—*Farsa del Nacimiento.* Emp.:

«Ó Dios que heciste los rudos pastores...»

JORGE DE HERVÁS.—*Farsa de siete personas, en coplas.* Emp.:

«Por una linda floresta
De lindas flores y rosas...»

DIEGO DE NEGUERUELA.—*Farsa llamada Ardamisa.* Emp.:

«Á la vuestra, ao, personas,
Ó gente, ó como os llamás...»

drés de Quevedo, Diego (?) Ruiz y Antonio Ruiz de Santillana [1], ¿cómo no sorprenderse y admirarse de esos aventurados juicios? ¿Cómo no lamentar el olvido en que los beneméritos exploradores de este escabroso terreno han dejado á un Alonso de Salaya, tan diestro en bosquejar delicadamente amorosos colo-

(1) MANUEL NÚÑEZ.—*Comedia del vino, en coplas.* Emp.:

«Dios os guarde y dé placer,
Muy magníficos señores...»

LOPE ORTIZ DE STÚÑIGA.—*Farsa en coplas sobre la Comedia de Calixto y Melibea.* Emp.:

«Hi de san, y qué floresta
Y qué floridos pradales...»

ANTONIO PACHECO.—*Farsa Pronóstica, en coplas.* Emp.:

«Señores, si os prace...»

SEBASTIÁN PÉREZ.—*Auto de Sant Alexo, en coplas portuguesas.*

ANDRÉS DE QUEVEDO.—*Comedia evangélica á la Resurrección, en coplas.* Emp.:

«Venía con intención
De hablaros uno á uno...»

DIEGO (?) RUIZ.—*Farsa en coplas.* Emp.:

«Dios me guarde, é Dios os guarde...»

ANTONIO RUIZ DE SANTILLANA.—*Tragicomedia de los amores de Guirol.* Emp.:

«Dios mantenga y dé pracer
À foranos y à vecinos...»

quios, y á par de él á Salazar de Breno, Pedro Sánchez, Diego de San Pedro, Francisco de la Torre, Juan de Uceda, Fernando Vázquez, Juan de Vedoya y Ventura Vergara (1)? Pues de todos estos autores existen impresas obras dramáticas, ó noticia de ellas anterior á 1540, sin que la haya de que el Santo Oficio las prohibiese, á pesar de la demasiada libertad de algunas.

(1) ALONSO DE SALAYA.—*Farsa en coplas.* Emp.:

«Ó qué valles tan lucidos,
Ó qué chapados pradales...»

SALAZAR DE BRENO.—*Égloga al Duque de Medinaceli.* Emp.:

«Gentes, aves, animales...»

PEDRO SÁNCHEZ.—*Cuatro casos de la pasión.* 1533.
DIEGO DE SAN PEDRO,—*Égloga pastoril.* Emp.:

«Dios os salve acá, ¿qué hacéis?...»

FRANCISCO DE LA TORRE.—*Comedia pontifical.* 1525. Emp.:

«Ó musas, dejadme entrar,
Que el fónt parnaso guardáis...»

JUAN DE UCEDA.—*Comedia Grayandora.*
FERNANDO VÁZQUEZ.—*Farsa del Nacimiento, en coplas.* Emp.:

«Veo el tiempo andar revuelto...»

JUAN DE VEDOYA.—*Comedia llamada Flérida, en coplas.* 1522.
VENTURA VERGARA.—*Farsa con diez personas.*

Bien quisiera poder señalar fijamente el año en que se compuso cada una, porque así podríamos apreciar con mayor exactitud el paulatino desarrollo del Teatro español desde que empieza á secularizarse saliendo del interior de la iglesia á los atrios y cementerios. Pero semejante investigación, prolija y difícil de suyo, me apartaría del principal objeto de este *estudio*. Fuera de que, ignorando todavía cuándo y dónde se imprimieron muchas piezas, porque la mayor parte de los ejemplares conocidos lo callan, no he de aventurar tal indicación sin haber antes apurado bien la materia. Y cuenta, además, con que fijar el tiempo en que florece un autor por la fecha de aquella edición de sus obras que se nos viene á las manos, es muy ocasionado á incurrir en graves yerros. Permítaseme demostrarlo.

Quien busque en el utilísimo *Catálogo* de Barrera el artículo relativo al Bachiller de la Pradilla encontrará solamente un extracto del encabezamiento de su *Égloga Real*, única obra de este ingenio á que también hace referencia Ríos en el tomo VII de su *Historia crítica*. Mas si tomamos esa *Égloga* (presentada en Valladolid á fines de diciembre de 1517) por punto de partida para fijar cuándo se da á conocer el poeta, la erraremos grandemente; pues antes de 1511 había ya escrito y se vendían impre-

sas sus *Coplas sobre la elección del Obispo de Calahorra*, y *La obra, en coplas latinas y españolas, de la venida del Rey D. Felipe y Doña Juana* (1).

El mismo Barrera, que no suele aventurar conjeturas sin fundamento, resbala y cae por fiarse de cálculo tan falible al asegurar que Fernán López de Yanguas floreció á mediados del siglo XVI. El ejemplar de su *Farsa del mundo* conservado en la Biblioteca Real de Munich, que Barrera menciona tomando la noticia de Wolf, fué impreso efectivamente en 1551; pero eso no quiere decir que Yanguas compusiera entonces tal farsa ni que ésta sea la primera edición, aunque así lo haya creído también Ríos. Tengo copia de un ejemplar que posee el erudito Gayangos entre los peregrinos libros españoles de su selecta biblioteca, impreso veintitres años antes, esto es, en 1528; y en la rica librería que fué de Salvá (gallardamente adquirida por el Sr. D. Ricardo Heredia, Conde de Benahavís) hay otro fechado en 1524. Ya he dicho que en ese año 24 andaba de molde el *Nunc dimitis*, trovado por el mismo autor, unido á una égloga de Encina; y será bueno

(1) Arribaron á la Coruña el 28 de abril de 1506, después de haber permanecido como unos tres meses en Inglaterra. La noticia de estas obras de Pradilla consta en el *Registrum* de D. Fernando Colón, el cual las adquirió impresas el año de 1511.

hacer notar que en 1520 se estampó en Valencia su *Diálogo del moxquito*, y su *Triunfo de locura* en 1521. Yanguas, pues, no floreció á mediados, sino á principios de nuestro siglo de oro, como lo prueban las anteriores indicaciones y otros datos que someteré en su día á la consideración de los estudiosos.

Mas ya que suenan juntos en este lugar los nombres del Bachiller de la Pradilla y de Fernán López de Yanguas, cumple hacer una observación sobre cierta especie del infatigable Ríos.

Según el erudito profesor y decano de nuestra Universidad central, el Bachiller de la Pradilla es Fernán López de Yanguas (1). Pero si no hay para sostenerlo mejores razones que las suyas, mal podrá justificarse el convertir en un solo hombre á los dos que aparecen como poetas distintos. El ser Yanguas bachiller, como Pradilla y dar su *Farsa del mundo* por obra del

(1) "Respecto de la *Égloga Real*, compuesta con ocasión de la venida á España de Carlos I, aunque no se determina en la edición que ha llegado á nuestros días el lugar ni el año, y sólo se intitula al bachiller de la Pradilla, *no hemos vacilado en adjudicarla á Hernán López de Yanguas*...; porque constándonos que era bachiller y catedrático de latinidad, hallamos en el epígrafe de la *Farsa del mundo y moral*, impresa en 1551, la declaración de que era ésta debida al autor de la *Real, que es* (dice) Fernán López de Yanguas." *Historia crítica de la Literatura española*, t. VII, pág. 497.

autor de *la Real*, no es causa bastante para tal afirmación. Yanguas y Pradilla publicaron varias piezas (1), cada cual bajo el patrocinio de su propio nombre, sin que en ninguna aparezcan los de ambos como de uno mismo. Al suponer que *la Real* á que alude aquél es la pedantesca *Égloga* de Pradilla, olvida el historiador de nuestra literatura que el calificativo

(1) Á las que se refieren en el texto pueden agregarse algunas otras de López de Yanguas, no citado por Moratín, y de quien Barrera sólo menciona las dos que describe Wolf. De las siguientes nada supieron mis predecesores en esta clase de estudios:

Farsa de genealogía. Empieza:

«Yanguas es el autor mío...»

Farsa de Natividad. Emp.:

«Esposa de Dios y mía...»

Drama. Emp.:

«Más há que guardo rebaños...»

Farsa turquesca. Emp.:

«Los que estáis en el alarde...»

Farsa sacramental, en coplas.
Farsa de la concordia y paz entre el Emperador y el Rey de Francia. Emp.:

«¿Qué bocina es la que siento?
¿Quién la toca tan de prisa?...»

En el *Diálogo de la lengua* (escribíase al finalizar el

real se refiere al sustantivo *farsa* con que empieza la del protegido de los duques de Alburquerque: *Farsa del mundo y moral del autor de la Real*, dice el ejemplar de 1528 que tengo á la vista. Si Ríos hubiera observado que Pradilla aplica ese calificativo á más de una producción cuyo argumento se refiere á sucesos relacionados con personas de regia estirpe, como lo prueba su desconocida *Obra Real del nacimiento del Príncipe D. Felipe, en coplas;* si hubiese caído en que por entonces se consideraban églogas y farsas *reales* cuantas trataban aquel género de asuntos, no habría dado en este que me parece grave error. Fuera de que

primer tercio del siglo XVI) discurren de este modo los interlocutores:

PACHECO.

Y de Yanguas, ¿qué os parece?

VALDÉS.

Que muestra bien ser latino.

PACHECO.

Eso basta: ya os entiendo.

No cabe mayor encarecimiento en boca del descontentadizo reformista Juan de Valdés, autoridad de gran peso en materias de lenguaje castellano. Yanguas es sin duda poeta fácil, elegante y puro. Los curiosos podrán apreciarlo por sí mismos cuando se publiquen de nuevo las piezas dramáticas de este autor, rarísimas todas.

difieren tanto en el estilo la *Égloga Real* de Pradilla y las obras dramáticas de Yanguas, que se hace inverosímil creerlas de un mismo ingenio.

Había, pues, en tiempos de Encina y de Lucas Fernández otros poetas que encerraban también en pequeño espacio una acción sencilla, sagrada ó profana, alegórica ó real, ahora notable por el vigor de la frase y por lo pintoresco del estilo, ahora por la atinadísima pintura de afectos y caracteres. Y aunque estos ligeros bocetos de los grandes cuadros que más adelante han de trazar un Lope de Vega, un Téllez, un Alarcón, un Calderón de la Barca, no van todos por el buen camino ni son iguales en mérito, leyendo atentamente los que han llegado á nuestros días (mínima parte del caudal acumulado entonces) veremos que los diversos géneros que ilustran la escena patria con tan varias y admirables creaciones cuando llega á su plenitud de vida, existen como en germen en las *églogas*, *farsas*, *autos* y *representaciones* de aquellos antiguos vates, iniciadores y fundadores del drama genuinamente español. Desde la tragedia al entremés, pasando por los diferentes matices de la comedia, moral, política, urbana; desde la ideal personificación de vicios y virtudes hasta el retrato de figuras tocadas del más grosero realismo; desde el

enamorado *galán* de capa y espada hasta el *gracioso* decidor, maleante y desvergonzado, todo se deja ya conocer en el primitivo teatro español, que se distingue por su ingenuidad.

Esta prenda es también de las que avaloran al salmantino Lucas Fernández.

III.

Un aficionado á buscar semejanza entre acontecimientos y personas de distintas épocas podría decir, con visos de buen sentido crítico, que Encina fué el Lope de Vega y Fernández el Calderón del tiempo de los Reyes Católicos. Hay, efectivamente, en el autor de los *disparates trovados* algo de la genial frescura, sin la prodigiosa abundancia, del fénix de los ingenios: Fernández recuerda más la varonil energía y profundo espíritu católico á quien debemos *El gran teatro del mundo* y *La devoción de la Cruz*. Sin embargo, en ambos se ve mayor inclinación á estudiar al hombre en el hombre mismo, que á soñarlo é idealizarlo á su modo, como lo hicieron á menudo los dramáticos del siglo XVII.

De las seis piezas que comprende el teatro de Lucas Fernández (fuera del *Diálogo para cantar*) son profanas las tres primeras. Las dos siguientes aparecen con mezcla de profano y re-

ligioso. Enteramente sacra es la última, como escrita para representada en el templo.

No cabe mayor sencillez en la estructura de esos poemas. Redúcese el primero á pintar las enamoradas ansias del pastor *Bras-Gil*, las esquiveces de *Beringuella*, rendida al cabo á las súplicas del mancebo, y la cólera de *Juan-Benito*, abuelo de la zagala, templada por eficaz intervención de su prudente vecino *Miguel-Turra*. La *comedia* (así la denomina el autor) concluye arreglándose la boda de ambos amantes.

Sólo tres personas, una *Doncella*, un *Pastor* y un *Caballero*, toman parte en la segunda *farsa* (1), que lleva además el calificativo de *cuasi comedia*. El *Pastor*, súbitamente prendado de la *Doncella* andante desalada en busca del dueño de su albedrío, la requiere de amores y alterca celoso con el *Caballero*, aviniéndose al fin á dejarla en su poder y á servirles de guía para salir del obscuro valle en que se encuentran.

(1) Esta es una de las más antiguas que he visto impresas con tal denominación. Ducange dice en su *Glossarium* que esa voz procede del verbo *farcio*. En el siglo XIV se llamaba en algunas catedrales de la corona de Aragón á los maitines del jueves santo *dels Fars*, ó *Fasos*, "de la palabra latina *farsa*, que se dió á las preces rimadas que se cantaban al fin de estos oficios:„ prueba indudable de que hasta el calificativo de tales poemas tiene origen eclesiástico. Véase el *Viaje literario á las iglesias de España*, del presbítero D. Jaime Villanueva (Madrid, 1852), t. XXII, pág. 191.

En la tercera *farsa*, denominada asimismo *cuasi comedia*, intervienen dos pastores, un soldado y una zagala. El primer pastor, llamado *Prabos*, arde en vivo fuego por la esquiva y zahareña *Antona*; la cual cede á enlazarse con él, después de muy tenaz resistencia, gracias á la afectuosa intervención de *Pascual* y del *Soldado*.

Amōr es la pasión que anima á los principales interlocutores de estas tres obras, y se deja ver con formas tan distintas cuantos son los diversos personajes enamorados. En la última lo define así el poeta:

"Es amor transformación
Del que ama en lo amado,
Do lo amado es transformado
Al amante en afición.
Es el peso puesto en fiel;
Es nivel
Que hace ser dos cosas una;
Es dulce panal, que en él
Cera y miel
Se contiene sin repuna.
Y este Amor 'n el corazón
Nace y crece y reverdece,
Y en el deseo florece,
Y el su fruto es afición,
Cógese en toda sazón
Con pasión,
Y es sabroso y amargoso,
Y es de mala digestión;
Da alteración,
Deja el cuerpo emponzoñoso."

Conocedor tan profundo de las peculiares condiciones de Amor necesariamente ha de pintarlo bien, ahora se muestre bajo el tosco sayal del labriego un tanto sensual como *Bras-Gil;* ahora con los remilgos y artimañas que la mujer tiene siempre á mano para casos tales, aunque sea de escasa cultura y humilde linaje como *Beringuella;* ahora despliegue toda su fuerza en el alma de un pastor sencillo y candoroso cual *Prabos;* ahora, en fin, se descubra con cierta afectación romántica en las quejas y lamentaciones de la *Doncella*, preludiando la enfermedad gongórica que en el siglo XVII acabó con toda expresión natural de las pasiones. Mas para dar amenidad y variedad de matices á la pintura de un solo afecto en personas de la misma clase colocadas en situación parecida, sin dejarse llevar á trazarlo de capricho, es necesario haber observado y estudiado mucho al hombre y tener de las condiciones y objeto del arte una idea muy exacta. La de hacer al Amor fundamento primordial de sus obras profanas manifiesta que tres siglos antes de venir al mundo el desenfadado Casti sabía ya muy bien nuestro salmantino que

Vita, principio ed anima
Dell' universo é Amore;
E dove Amor non trovasi
Tutto languisce e muore.

Y gracias á la universalidad, perpetua juventud y hermosura de cuanto vive inflamado por el atractivo soplo de Amor, la desnuda acción de estas farsas en que no hay complicación de sucesos, ni teatrales peripecias, ni lances inesperados, ni artificiosa disposición de extraños incidentes ó rudos contrastes, ni nada de lo que constituye el principal bagaje dramático de los autores modernos, persuade y enamora al lector que no se paga únicamente de la invención ni busca el arte en el mero interés novelesco de una fábula combinada con destreza, sino que sabe apreciar también el fiel trasunto del hombre, pintado á lo Velázquez en fondo libre de accesorios esplendentes, y tan semejante á sí mismo, que cualquiera de iguales circunstancias pueda tomar por suyo el retrato.

El argumento de las dos primeras obras se desarrolla sin episodios en tres ó cuatro escenas, no empleando más interlocutores que los absolutamente necesarios. La tercera ofrece ya diálogos episódicos, sin duda para templar la monotonía de sostener un mismo tono y una sola situación desde el principio al fin de la pieza. Tales son aquellos en que contienden *Pascual* y el *Soldado* (prescindiendo de *Prabos* y sus amores y encrespándose hasta casi venir á las manos), los cuales ponen de bulto en contraposición vivísima la maliciosa, provocativa

y tenaz socarronería del villano, y el espíritu baladrón, pero franco y noble del guerrero, capaz de obscurecer al *Pyrgopolinices* de Plauto en la hiperbólica ostentación de sus valentías. Mas aunque tales altercados no son parte integral de la acción, importan mucho como pintura de costumbres; pues además de señalar qué clase de hombres componían las bandas de aventureros reclutadas bajo el cetro de los Reyes Católicos para empresas militares, siquiera fuesen encaminadas al alto fin de rescatar el Santo Sepulcro, revelan el común sentir de la gente campesina respecto de la soldadesca.

En resolución, estas obras (que no carecen de jugo poético, pero en las cuales prevalece el elemento cómico jocoso y alegre, aunque se deslice alguna vez desde la urbanidad y el donaire hasta tocar el límite de lo chocarrero) patentizan que las musas del teatro conocen ya el camino de la verdadera comedia de costumbres desligada por completo de toda inspiración eclesiástica; muestran una ciencia del diálogo impropia de la infancia del arte, y á que están lejos de llegar muchos de los que hoy pasan y se tienen por escritores dramáticos.

De muy antiguo han celebrado los pueblos cristianos con gran regocijo la Natividad de Nuestro Señor. El cumplimiento de las profe-

cías que vino á realizar el más portentoso milagro del amor divino, la redención y salvación del linaje humano, debia inflamar el espíritu de los fieles llenándolo de pura luz é inmenso júbilo al conmemorar el nacimiento de Aquel por quien fueron hechas todas las cosas, y que habitó entre nosotros lleno de gracia y de verdad, como dice el solitario de Patmos. El gozo y animación que todavía resplandecen en España desde la capital de la monarquía hasta el más humilde lugarejo al acercarse la Pascua de Navidad, y sobre todo la noche con tanta razón llamada *buena*, deja entrever cómo se celebraría el aniversario de este inefable misterio en tiempos de mayor fe, cuando una mentirosa filosofía no había entibiado en el corazón de los débiles el santo fuego de la creencia católica, ni el hielo de la impiedad esterilizado muchas almas despojándolas de candorosos afectos. Desde principios de la Edad media el establo de Belén fué como punto céntrico al que afluían indistintamente siglos y generaciones (1), y la Musa cristiana empleó luego muy varios tonos para enumerar las maravillas del Verbo hecho carne que al nacer *so un portalejo* (como dice nuestro salmantino)

(1) *Le Moyen Age et la Renaissance*, t. II: *Chants populaires, noëls, etc.*

quiso darnos ejemplo de humildad bastante para confundir á los más soberbios.

En la literatura de casi todas las naciones de Europa hay testimonios elocuentes de que el misterio de la Natividad se celebraba en los templos con representaciones dramáticas desde tiempos remotos, lo mismo en Francia que en Italia, así en Alemania como en Inglaterra y en España (1). Mas para probar su antigüe-

(1) Lo atestiguan el *Misterio de la Adoración de los Magos* (siglo XI), que se conserva en un códice de la Biblioteca de Munich; otro también latino, publicado igualmente por el mismo erudito colector (Édélestand Du Méril) según un MS. de Orleans, que lo corrige ampliándolo, y que hubo de representarse en el monasterio de Fleury-sur-Loire; otro alemán, dado á luz por Mone, con arreglo á un códice del siglo XIV; el de la *Naissance de Jésus-Christ,* representado en Bayeux el año de 1350; la noticia que suministra el cronista Juliano, citado por Muratori, de haber hecho el clero y cabildo de la ciudad de Friuli hacia 1304 una representación de la anunciación y parto de la Virgen (*de anuntiatione B. Virginis, de partu,* etc.); algunos incluídos por Tomás Wright en sus *Early Mysteries, and other Latin Poems of the twelfth and thirteenth Centuries: edited from the original Manuscripts in the British Museum, and the libraries of Oxford, Cambridge, Paris, and Vienna:* Londres, 1838, y otros muchos que fuera prolijo enumerar. Los benedictinos franceses que en el siglo undécimo arreglaron el *Ritual* de nuestra iglesia primada introdujeron en ella la escena ú *Oficio de Pastores* y la *Sybila de la noche de Navidad* traducida de versos latinos en castellano á fines del siglo XIII. El objeto de esta última era recordar á los fieles en la primera venida de Cristo al mundo, por su nacimiento, la

dad en nuestras iglesias basta la ley 34, tít. VI de la primera *Partida* del rey D. Alfonso el Sabio: «Pero representaciones hi ha que pue»den los clérigos facer, así como de la nascen»cia de Nuestro Señor Iesu Cristo que de»muestra cómo el ángel vino á los pastores et »díxoles como era nacido, et otrosí de su apa»recimiento como le vinieron los tres reyes »adorar[1].» Semejante excepción en favor de tales representaciones, hecha por una ley fulminada contra las demás que ejecutaban los clérigos, explica indirectamente, no sólo su gran popularidad y la devoción con que los fieles debían acudir á presenciarlas, sino también que antes de formar esa ley el autor de las *Partidas*, esto es, antes de mediar el siglo décimotercio, ya las representaciones litúrgi-

segunda que hará el día del juicio universal. De ambas escenas litúrgicas da circunstanciada razón, reproduciéndolas íntegras en latín y en romance, D. Felipe Fernández Vallejo, arzobispo de Santiago, en sus *Memorias y Disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la Iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha Ciudad el Rey D. Alonso VI de Castilla*: t. I. *Disertaciones* V y VI. Esta obra, escrita en el último tercio del siglo pasado con gran copia de datos curiosos cuando era el autor dignidad de la catedral toledana, todavía se conserva inédita.

(1) *Las siete Partidas del Rey D. Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia* (Madrid, 1807), t. I, pág. 276.

cas y eclesiásticas habían ido alejándose de su primitivo sér por dar demasiada intervención al elemento profano.

Para el español de la Edad media lo primero en su corazón, como en el de la sociedad, era la creencia religiosa: Dios antes que el hombre. Así vemos á la inspiración dramática principiar por lo que está sobre las pasiones é intereses del mundo y poner en acción los sagrados misterios del Cristianismo. Pero apenas los albores del Renacimiento empiezan á inocular en la católica familia europea el virus pagano y aspira el hombre á emanciparse de la fe, ansioso de igualarse á Dios, cuando la propensión natural á deleitarse con lo gracioso y ridículo antes que con lo elevado y grave se traduce en autos y églogas pastoriles ó en bufonadas de rústicos, y hasta rompe en sátiras, ya que no contra el principio fundamental del dogma inspirador de tantas grandezas, para no alarmar demasiado, á lo menos contra las clases que más fuertemente han de oponerse á invasión tan perniciosa (1). Entonces comien-

(1) Á pesar de ello la Talía española, que en varios pasajes de la *Celestina* pone de bulto con sobra de desnudez las debilidades y flaquezas en que solían incurrir algunos individuos del clero, no produce obras exclusivamente destinadas á hacer reir en festejos y convites á costa de la clase religiosa, como vemos que poco después sucedía en Italia. Ninguna pieza de aquel tiempo ha llega-

zan á desaparecer del drama las sagradas figuras bíblicas, los bienaventurados que se humillan y se prosternan y adoran, y toma cuerpo la representación del hombre y de sus afectos exclusivamente humanos, como centro y hasta como único fin del mayor número de creaciones escénicas.

Esta transición del drama sagrado al profano, esta mezcla de sus principales elementos cobra vuelo mediado el siglo décimoquinto, quizá sin darse cuenta algunos autores del misterioso aliento que los impulsa, y se realiza (no siempre con espíritu tan devoto cual lo requiere el asunto) en las pastorales escritas para celebrar dentro y fuera del templo la venida del Hijo de Dios.

La *Égloga* ó *farsa* y el *Auto* ó *farsa* relativos al Nacimiento de nuestra Redentor Jesucristo, que siguen en el libro de Fernández á los tres poemas de argumento profano, pertenecen á ese número (1). Ambos pintan con vivísima rea-

do á mi noticia que imite en lengua castellana el lamentable espíritu de la *Comedia di piu frati da recitare ad ogni conuito; li quali per seguire amore lassaro il loro conuento. cosa molto diletteuole da intendere*, impresa *In Bologna adi.* XV. *de Nouembre M.D.XXV*, no citada por Brunet, y de la cual guardo en mi colección esmeradísima copia sacada del ejemplar que existe en la Biblioteca Colombina.

(1) Al citar Édélestand Du Méril con no mucha exac-

lidad, con desenfado que alguna vez pica en insolencia, graciosas disputas ó juegos de pastores, adobados en la *Égloga* con burlas de santeras y ermitaños cuyos abusos y embelecos perseguía la potestad eclesiástica de igual modo que la civil. Mas apenas sobreviene otro pastor á anunciar la llegada del Mesías, cuando todos discurren sobre el adorable misterio de la Natividad (expresándose algunos zagales al modo de teólogos ó escriturarios) y resuelven ir al portal de Belén cantando y bailando, como quien abre su corazón á la esperan-

titud el título de estas dos piezas, en su primera nota ilustrativa del *Mystère de la nativité du Christ*, estampa que existen de ellas lo menos dos ediciones *(dont il existe au moins deux éditions*)*. Sería curioso averiguar de dónde hubo tal noticia aquel erudito y concienzudo escritor, pues hasta ahora ningún bibliógrafo de Europa tenía de Lucas Fernández más que las dadas por Gallardo en su *Criticón*, en el cual no reprodujo las farsas del Nacimiento. La única de estas que copió el benemérito explorador literario ha visto la luz muy posteriormente en el segundo tomo del *Ensayo de una Biblioteca española*, tan apreciado en todas partes y que honra tanto á mis queridos amigos Zarco del Valle y Sancho Rayón. ¿Habrá inducido en error al insigne literato francés que el libro de *Farsas* de Lucas Fernández diga *nuevamente impresas*, frase con que entonces se quería significar que la obra se daba *por primera vez* á la estampa? Es muy posible, porque no hay memoria de otra edición ni de más ejemplar de nuestro poeta que el que ha servido para la reimpresión efectuada por la Real Academia Española.

* *Orig. lat. du Théât. mod.* (París, 1849), pág. 188.

za y siente penetrar en él beatífica dulzura.

¿Se escribieron estas dos obras para representarlas en el templo? Á juzgar por la excesiva libertad de ciertas palabras y dichos que el autor pone en boca de los pastores (pocos en verdad, y que acaso no parecieran entonces tan mal sonantes como ahora) la cuestión se resuelve negativamente. Ateniéndonos al carácter de algunas representaciones eclesiásticas de la misma época (1) (á cuyos desmanes trataron de poner coto las determinaciones de varios concilios (2)) y aun al de otras posteriores (3), la resolución es más dudosa. En aque-

(1) "¡Quántos exemplos de ignorancia, impropiedad, *ridiculez y profanación* podría alegar si pensase en reproducir los Autos, Tragicomedias, Églogas y Entremeses (se refiere á los del siglo XV) que he leido, y que se compusieron para executarse en las mayores solemnidades!„ D. Felipe Fernández Vallejo, en las *Memorias* MSS. anteriormente citadas, *Disertación* VI.

(2) Véanse las de los celebrados en Aranda el año 1473 y Alcalá de Henares 1480, oportunamente citadas por Ríos en el t. VII de su *Historia crítica*, pág. 472. Además estampa González Pedroso en su admirable *Prólogo* á la *Colección escogida de Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo* XVII (t. LVIII de la Biblioteca de AA. Españoles de Rivadeneira, pág. XIII) que en "1512 dicta un canon el Concilio Hispalense contra escándalos cometidos representando la Natividad y la Resurrección de Cristo.„

(3) Merece especial mención la que se hizo en nuestra Iglesia primada el día que recibió el capelo el arzobispo D. Juan Martínez Silíceo (entró á gobernar la Sede

llos siglos, como dice el inolvidable González Pedroso con su natural puntualidad y gallarda frase [1], «no sólo gravitaba todo en torno de la Cruz, sino que el santo amor de Dios, que hoy se revela en actos de respeto, inclinábase entonces con preferencia á desahogos de filial é ilimitada confianza.» Así es que «hasta los juegos más extraños, y hasta las invenciones más distantes de lo que hoy entendemos que á la majestad de Dios conviene, podían entrar á componer aquél universal *Sursum corda*, sólo con acogerse á la amiga sombra de un crucifijo bajo las bóvedas de un lugar consagrado.» Guiado por tan oportuna consideración, cuan-

toledana por muerte del cardenal Tavera, y falleció á 31 de mayo de 1557), minuciosamente descrita por el Lic. Baltasar Porreño en el t. II, cap. 21, números 10 y 11, fol. 232 de su *Historia de los arzobispos de Toledo*, MS. conservado en la librería de aquella santa iglesia. También corroboran lo dicho en el texto las *representaciones* del Lic. Sebastián de Horozco (una de las cuales se ejecutó en la Iglesia primada el año de 1548), incluídas en su *Cancionero* MS. existente en la Biblioteca Colombina. De estas *representaciones* de Horozco, y de otras piezas muy raras ó desconocidas, dí antes que nadie puntual noticia, y aun publiqué algunos de sus mejores pasajes, en mi *Discurso acerca del drama religioso español*. Posteriormente los bibliófilos andaluces han prestado á las letras el buen servicio de imprimir y sacar á luz el *Cancionero* de Horozco.

(1) *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo* XVII, pág. XI.

do en la *Égloga ó farsa del Nascimiento* pregunta *Gil*

"¿Á qué quijo Dios bajar
Aqueste mundo á encarnar?"

recibiendo en respuesta las hermosas palabras del credo: *Qui propter nos homines. et propter nostram salútem descéndit de coelis, et incarnâtus est de Spiritu Sancto ex María Vírgine*, y el poeta dice por vía de advertencia á los recitadores: «Aquí se han de fincar de rodillas todos cuatro y cantar en canto de órgano: *Et homo factus est*»—me parece que se debió escribir esta obra para ejecutarla en el templo, á pesar del episodio referente á *la ermitaña de San Bricio* y de la zumba con que los pastores reciben al *ermitaño Macario*, en quien no se ve ni el más leve indicio de hipocresía, antes bien el mayor fervor y exaltación religiosa. Y si no dentro de la iglesia, tal vez la recitaran en la claustra ó porches de la vieja catedral salmantina, como se hacía en la de Toledo hacia 1511 con algunas representaciones sacramentales, según *Acta capitular* de 17 de noviembre de aquel año (1).

(1) "Se señalan para estas Representaciones los lugares siguientes: *Entre los dos Choros: entre la Capilla de San Eugenio y D. Luis Baza: otra en saliendo de la puerta de la Iglesia, que se vea desde las casas del Arcediano*

Lo mismo digo del *Auto ó farsa* que celebra también la venida del Mesías, esmaltado en su segunda mitad con bellísimos pensamientos.

Bien quisiera comparar aquí nuestras piezas alusivas á la Natividad del Señor con las de otros paises católicos; pero fuera ir demasiado lejos. Baste ahora exponer que las que atañen á tan divino misterio exceden en número á las demás religiosas que forman el primitivo caudal del Teatro español, y que, sobre estar en él las obras sacras en mayoría, aparecen animadas de espíritu más cándido y amorosamente ortodoxo que las extranjeras que tratan el mismo género de asuntos.

Patentícelo el siguiente ejemplo.

En el *Mystère de l'Apocalypse*, de Luis Chocquet (1), dice *Patroclus:*

> «*Tu as des propos fort rusez*
> *En soustenant* chose impossible;
> *Or vien ça: est-il possible*
> *Qu' une pucelle peust porter*
> *Enfant, et puis le rapporter*
> *Sur terre, sans avoir fracture*
> *Au concept, n' en la geniture,*
> *Ne sans perdre virginité?*»

de Toledo: otra en la Capilla Muzárabe, y la Casa del Dean: á la puerta del Perdón, y á la lonja de la esquina de la claustra, etc.»

(1) Sainte-Beuve asegura que se representó por primera vez en 1541 (*Tableau historique et critique de la Poésie française, etc.*, pág. 185). H. Lucas lo da por sen-

Ni por accidente eran capaces en España los más rebeldes interlocutores de farsas místicas de llamar *cosa imposible* al misterio de la Encarnación. Fernández se expresa de este modo en un caso análogo:

"BONIFACIO.

¿Y qué te dijo, Marcelo?
¡Ea, ea!

MARCELO.

Que Dios nasció en este suelo.

GIL.

¿Y de quién? Dílo, mozuelo.

MARCELO.

De una Virgen galilea.

BONIFACIO.

¿Y virgen pudo parir?

MARCELO.

Á la hé, virgen lo parió,
Y virgen hú en concebir,
Y virgen en producir
El fruto que concebió,
Y siempre virgen quedó,
Y será,
Y fué desde que nasció,

tado en su *Histoire philosophique et littéraire du Théâtre français:* París, MDCCCXLIII, pág. 381.

Porque ansí se profetó
Y ansí permanecerá (1).„

Esta seguridad en la fe, puesta naturalmente en boca de un rústico, no necesita comentario. Á requerirlo, ninguno tan eficaz y elocuente como la varonil poesía que rebosa el *Auto de la Pasión*, última pieza contenida en el libro de Lucas Fernández.

La imaginación hubiera sido impotente para crear una tragedia tan patética y llena de sublimes enseñanzas como la sagrada pasión y muerte del Redentor de los hombres. Sin la narración evangélica, fuente perenne de aguas vivas, manantial inagotable de inspiración para el poeta cristiano, la musa dramática no podría ufanarse de haber producido las obras que acaso ilustran y ennoblecen más en toda Europa el teatro de la Edad media. Fuera de que en aquellos siglos de fervor religioso, y muy principalmente en la católica España, á donde no alcanzaba el arte llegaba siempre la fe de poetas y espectadores, unidos por un mismo sentimiento de respeto y amor al Cordero sin mancilla. Esta feliz predisposición de los espíritus hacía milagros, tanto más dignos de admiración, cuanto menos los entiende ahora la

(1) *Égloga ó farsa del Nascimiento de nuestro Redemptor Jesucristo*, págs. 160 y 61.

compasible incredulidad de los que se estiman hombres superiores porque impera en su cabeza la duda y está seco su corazón como las arenas de la Libia. ¡Pobres ciegos que blasonan de progresivos, cuando hace al pie de mil novecientos años que Fedro los había ya retratado:

Et, ut putentur sapere, coelum vituperant!

Transportémonos por un momento á la ciudad pontificia; lleguemos al despedazado Anfiteatro que construyeron los hebreos esclavizados por Tito en el saco de Jerusalén; penetremos en aquella espaciosa *Arena* santificada con la sangre de los mártires, en aquel recinto donde parece todavía resuenan tiernas plegarias ó cánticos de victoria; figurémonos congregada allí la multitud que asiste á ver representar la *Pasión de Cristo* (1), exaltada el alma por la majestad del lugar, conmovido el corazón por virtud de tan piadosos recuerdos, y comprenderemos de qué suerte la fe del auditorio podía suplir en tiempo de Lucas Fernández la falta de habilidad de los autores de re-

(1) Así acontecía, en efecto. D. Fernando Colón anota en su *Registrum* la siguiente obra: *Passion de Cristo con sus figuras depungidas, y en rima toscana, como se representan en Roma en el Coliseo, compuesta por Giuliano Dati, etc. Impr. a Napoli anno* 1510 *apr.* 22.—*Est in* 4.°, 2 *cols.*

presentaciones sagradas. Igual ó parecida impresión causaban sin duda cuando se hacían bajo las imponentes bóvedas de una catedral gótica, románica ó bizantina, y pienso que hubo de ser la de Salamanca el teatro á que dió nuestro poeta, para edificación de los fieles, la mejor y más bella de sus creaciones.

Nada tiene de particular que el *Auto de la Pasión* sea de mayor mérito que las demás farsas del dramático salmantino. Fernández era cristiano, tal vez sacerdote. La fe que iluminaba su alma debía agitarle vivamente al pintar las amarguras y afrentas del Justo de los justos y su muerte en el árbol santo de la Cruz.

No se inspira Fernández en los Evangelios apócrifos, como en parte lo efectuaron el anónimo autor del *Grand Mystère de Jésus* y los primitivos é ignorados del *Mystère de la Passion* (siglos XIV y XV), ni como los hermanos Greban, ni como los Michel, refundidores y á veces ampliadores difusos del segundo de aquellos *misterios* (1). La austeridad con que trata el

(1) Del *Mystère de la Passion*, retocado en el primer tercio del siglo XV por Juan Michel, dan minuciosa cuenta (extractando á Parfaict y á los autores de la *Histoire universelle des Théâtres*) los *Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'Art dramatique en France* (París, M.DCC.LXXXIV), t. I, pág. 169 y siguientes, y los *Études sur les Mystères* (París, 1837), donde Onésimo Le Roy inserta largos extractos y considerables variantes se-

asunto ciñéndose al texto de los Evangelios canónicos, sin adornos ni episodios recogidos en tradiciones de dudoso origen; el sencillísimo plan del *Auto*, la energía de la expresión, la dignidad del estilo, todo arguye en él gran instinto poético, alma de fervoroso católico.

¿Queréis, pues, saber á qué se reduce el argumento de esta tragedia? El autor mismo va á decirlo:

"El primer introductor es *Sant Pedro*, el cual se va lamentando á facer penitencia por la negacion de Cristo como en la pasion se toca... É el poeta finge toparse con *Sant Dionisio*, el cual venía espantado de ver eclipsar el sol, é turbarse los elementos, é temblar la tierra, é quebrantarse las piedras, sin poder alcanzar la causa por sus reglas de astronomía. É despues entra *Sant Mateo* recontando la pasion con algunas meditaciones. É despues *Jeremías*. É finalmente entran las *tres Marías*."

Con razón podrán algunos figurarse que estos elementos, heterogéneos al parecer, y este corto número de escenas son incapaces de realizar un poema dramático según las reglas de Aristóteles, ni conforme á los principios establecidos por los modernos estéticos. El que así piense acertará. Mas no por ello el *Auto de*

gún un MS. de Valenciennes. *El Evangelio del nacimiento de María*, el *Protoevangelio de Santiago* y los *Actos de Pilato* son los libros apócrifos que principalmente han suministrado materiales en Francia á los autores de *misterios* relativos á la Pasión.

la Pasión será menos digno de alabanza ni dejará de encerrar bellezas de altísimo precio. Por muchos y varios caminos se puede llegar al fin del arte cuando la inspiración halla el sendero que conduce á donde reside la verdad poética. Ni hay que juzgar á los autores de farsas místicas, aun prescindiendo de la diferencia de tiempos y gustos (de tanta importancia en estos casos), por el mismo código que rige para los poetas cuyo objeto es principal ó exclusivamente artístico. En el drama, tal vez más que en ningún otro género de composición literaria, es imposible encontrar leyes que deban observarse rigorosamente, porque á cada paso vienen á desmentirlas nuevos frutos del ingenio (de sabor hasta entonces desconocido, pero dulcísimo al paladar) que regalan y satisfacen á los más severos aristarcos. Esto sin contar con que el primordial objeto de los coetáneos de Lucas Fernández al componer representaciones sacras no era recrear el gusto de los espectadores mediante una fábula dispuesta con mejor ó peor aliño, sino *provocar la gente á devoción*, como él propio dice, contribuir á su mejoramiento moral, atraerla, doctrinarla. En tal concepto el *Auto de la Pasión* es una obra maestra.

Á diferencia de lo que vemos en famosos *misterios* extraños y en algunos *autos* españoles

escritos durante el siglo XVI, Fernández muestra especial cuidado en no hacer intervenir en sus farsas las figuras del Redentor y de su Madre santísima (1); circunstancia que da al *Auto de la Pasión* el carácter de una como elegía teatral donde al parecer hay más narración que acción, ó mejor dicho, en que todo lo que constituye el fondo de la acción pasa en narración. Sin embargo, la emoción vivísima de los in-

(1) Raros son los *misterios*, y sobre todo los *milagros* franceses de la Edad media, en cuya lista de personajes no se vea: —*Dieu*—*Nostre-Dame*. Los que tratan de la Pasión, tanto en Francia como en Inglaterra é Italia (á lo menos los que yo conozco), también sacan á la escena estas adorables figuras. Lo mismo hicieron en España los autores de piezas místicas antes y después de Lucas Fernández. Al ya citado ejemplo de Mosén Fenollar, anterior á nuesto poeta, sólo añadiré aquí otro posterior, para no dar en prolijo. Se encuentra en el *Auto* (anónimo) *del despedimiento de Christo de su madre* (códice de la Bibl. Nac.) donde leemos á continuación del título: "Figuras: *Sant Pedro*—*Sant Juan*—NUESTRA SEÑORA—*La Magdalena*—*Santa Marta*—*Vn Ángel*—*Adán*—*Sant Lázaro*." Échase de menos en esta relación de los interlocutores el nombre de CRISTO, que entra *con sus discípulos* inmediatamente después de la segunda escena (el *auto* no expresa tal división) é interviene en las principales. Al separarse Fernández del uso corriente, comprendiendo la impotencia de la poesía para realizar las figuras del Salvador y de su bendita Madre, mostró ser fino conocedor de los secretos del arte, y adivinar lo que el ilustre Ozanam ha explicado con tanta lucidez á los tres siglos y medio de escrito el *Auto de la Pasión*. Véanse las lecciones de este sabio profesor acerca de *La civilisatión au cinquième siècle*, t. II, pág. 234, edic. de 1855.

terlocutores se apodera del lector, conmoviéndole gradualmente hasta arrancar lágrimas á sus ojos; lo cual, no sólo deja entrever el efecto que la representación debía causar en la devota muchedumbre compuesta de hombres firmísimos en la fe, sino evidencia que no sucedería tal cosa si la verdad y expresión del sentimiento no comunicase al poema interés profundamente dramático. ¡Triunfo envidiable de la bien nacida inspiración y ternura de un alma cristiana! ¡Dichoso enlace de la fidelidad guardada al texto sagrado, con los recursos que suministra el arte á la fantasía del creyente animado por el soplo divino que enciende el estro poético! ¿Y qué mayor esfuerzo del arte que desarrollar en corto espacio tan gran tragedia sin que sus celestiales héroes tomen parte visible en la acción, empezando por cautivar al auditorio con el dolor é íntimo arrepentimiento del discípulo escogido para servir de fundamento al nuevo edificio espiritual, y desenlazarla al pie del sepulcro, ante el *monumento* en que la Iglesia deposita la hostia sacratísima, realizada ya la redención del linaje humano por el voluntario sacrificio del Dios verdadero?

Como engendrado por la fe, el *Auto de la Pasión* resplandece con pura luz y abunda en rasgos muy bellos por lo delicados y expresi-

vos, cuando no por el esmalte de la forma. ¿Qué buen poeta de estos tiempos pintaría mejor la aflicción de la *Magdalena?*

"¡Cuán desconsoladas fuimos,
Mezquina entre las mezquinas,
Cuando quitar le quisimos
La corona, y no podimos
Arrancarle las espinas!„

¿Ni cuál de los famosos dramáticos sucesores del *monstruo de la naturaleza* excede á nuestro modesto salmantino en la ingenuidad de los afectos ó en retratar con exactitud la lucha interior del hombre? De mí sé decir que entre las lágrimas de San Pedro en el *Auto de la Pasión* y las lamentaciones en que hace prorrumpir al apóstol un lozanísimo ingenio contemporáneo de Lope de Vega, sacerdote esclarecido y autor de preciosos *autos sacramentales*, el Maestro Valdivielso, preferiré siempre la encantadora naturalidad del coetáneo de Juan del Encina (1).

(1) Así llora Pedro su pecado en el *Auto de la Pasión*:

«Salgan mis lágrimas vivas
Del abismo de mis penas,
Pues que d' ansias tan altivas,
Tan esquivas,
Mis entrañas están llenas.
Ay de mí, desconsolado,
¿Para qué quiero la vida?
¿Qué haré ya, desdichado?
Ya mi bien es acabado,
Ya mi gloria es fenecida.
¿Cómo pude yo negar
Tres veces á mi Señor?
Mi vida será llorar
El pesar

Ahora bien: dado que el *Auto de la Pasión* se representó en el templo, como se deduce de sus mismas indicaciones, ¿qué lugar hizo vez de escena? ¿De qué modo se decoró? Los acto-

De mi pecado y error.
. . . . . .
¿Dónde estaba transportado?
¿Dónde estaban mis sentidos?
¿Cómo estaba así olvidado?
Ay de mí, viejo cuitado,
¿Dónde los tenía perdidos?
. . . . . .
Mi esfuerzo, mi fortaleza,
Mi fe robusta, encendida,
Mi limpieza, mi pureza,
¿Cómo cayó en tal vileza
Que tan presto fué vencida?

El Maestro Valdivielso (*Romancero espiritual:* Madrid, 1659, folio 158 y siguientes) pone estas lamentaciones en boca del apóstol:

«¡Ay, ofendido Dios mío!
¡Ay, mi negado Señor!
¡Ay, pan mal agradecido,
Y más que sé que el pan sois!
Temo, Dios desconocido,
Aunque yo solo lo soy,
Como á las cinco no cuerdas,
Que me desconozcáis vos.
Quejoso estáis, Jesús mío,
Y sé que tenéis razón,
De que os niegue el más amigo
En el peligro mayor.
Señor, que os vendiera Judas,
Hizo en fin como ladrón:
¡Pero que os negara Pedro
Que os conoció en el Tabor!...
Pedro, el que solo entre todos
Declaró en su confesión,
Ante escribano y testigos,
Que érades Hijo de Dios;
Pedro, á quien vos, obligado
Por esta declaración,
De la Iglesia universal
Le hicistes un vice-Dios.
¿Echaréisme fuera de ella
Como indigno poseedor,
Sin que me valga la iglesia,
Siquiera por malhechor?»

De esta suerte prosigue San Pedro discurriendo consigo mismo en ciento ocho versos más, donde hay algunos rasgos bellos (como el decir, hablando de las manos atadas del Salvador:

«Que lo están para el castigo,
Aunque no para el perdón).»

res ¿fueron sacerdotes, seglares devotos, ó recitantes asalariados? ¿Qué trajes vistieron para caracterizar á los diferentes interlocutores? Por desgracia no puedo dar respuesta categó-

pero que se hallan sofocados entre frases triviales ó alambicadas extrañas al lenguaje del sentimiento.

En el *misterio* francés rotulado: *Cy s'ensuit la Passion Nostre Seigneur*, que el año de 1837 dió á luz el Sr. Jubinal en el segundo tomo de sus *Mystères inédits du quinzième siècle*, el apóstol se expresa de esta manera (página 195-96):

«Non sui, se Dieu me doint sa grâce;
De ce vous puis-je bien respondre.
Se la mort ne me puist confondre
Oncques ne fu en son service.
Las! moy dolant povre de sen
Moult grant douleur au cuer je sen
De .III. faussetez que j'ay dictes,
Dont j'ay esté faultz et trahistez.
Or ay-je le cuer desvoié:
Quant je mon seigneur renvoyé.
Certes je m'espris durement.
Sy en requier dévoctement
De tout mon cuer à Dieu le père
Qui reçoive ma prière.
Je m'en repens et me confesse,
Car douleur au cuer me apresse.
Père, selon ma repentance
Vueillez moy donner pénitance; etc.»

¿Puede compararse la prosáica frialdad de estos versos con el vigor y expresión dramática de Lucas Fernández?

Más se acerca á nuestro poeta al pintar el dolor de Pedro por la negación de Cristo el *Grand Mystère de Jésus*, drama bretón anterior al publicado por Jubinal. Sin embargo, para encontrar algo semejante á la verdad con que

rica á ninguna de estas preguntas. Vanamente he procurado adquirir noticias acerca de estos particulares en la fuente donde deben existir las más autorizadas y genuinas. No desespero, sin embargo, de hallar algún día menos dificultad para encontrarlas. Entre tanto, apoyándome en datos que creo fidedignos, juzgando por lo acaecido en la Iglesia de Zaragoza para la *representación de la Nativitat de Nuestro Redentor en la noche de Nadal de* 1487, ateniéndome á las acotaciones del mismo *Auto de la Pasión* relativas al juego escénico, me figuro que debió representarse apenas acabados los oficios del jueves santo, no muy lejos del *monumento* que en día tan solemne simboliza el sepulcro del Redentor (1); con algo de tramoya, para que en

retrata el farsista salmantino la angustia del discípulo prevaricador (siendo muchos los ingenios que la han descrito dentro y fuera de España), es necesario buscar la traducción que Luis Galves de Montalvo hizo de *El llanto de San Pedro* compuesto en estancias italianas por Luis Tansilo, donde hay rasgos como este:

«Madres, que los muy queridos
Hijos os vistes quitar
De vuestros pechos asidos,
Como se suelen robar
Los pájaros de los nidos,
Y de la mano homicida
Su pura sangre quedó
Por los miembros esparcida,
No lloreis su muerte, no,
Dejadme llorar mi vida *.»

(1) Dedúzcolo, juzgando por analogía y teniendo en

* *Primera parte del* Tesoro de divina poesía... *recopilado por Esteban de Villalobos: Madrid*, 1604, *fol.* 100.

ocasión oportuna pudiera mostrarse *de improviso* un Ecce-Homo, *ansí como le mostró Pilatos á los judíos*, ó bien descubrirse repentinamente una Cruz, dando margen á que los recitadores cantasen hincados de rodillas ante el divino Madero el himno tan repetido en la Iglesia: *O Crux, ave, spes unica* (1); por eclesiásticos, tal

consideración la índole particular del *Auto*. Refiriéndose á la división de los *menestriles* en altos y bajos, hecha en nuestra Iglesia primada al mediar el siglo XIV, dice el Arzobispo compostelano Fernández Vallejo en la *Disertación V, sobre la Música*, inserta en sus citadas *Memorias* inéditas, que en algunas fiestas los cantores "acompaña„dos de los menestriles, *concluido el Oficio canónico*, can„taban sus prosas, como se colige de las que han quedado „de ellos y que cantan despues de vísperas en la octava „de la O, en el dia de la Natividad, y quando despues de „las Estaciones que hay en tiempo de Pasqua vuelve el „coro formado.„ Y como en varias solemnidades sustituyó á estas *prosas* cantadas la representación de *autos* cuyo argumento tenía íntimo enlace con la fiesta en que se ejecutaban (en Francia se ha dado á esas piezas el nombre de *mystères semi-liturgiques*), no es violenta mi conjetura. La relativa al lugar de la representación se apoya en el texto mismo del poema, sobre todo en el de la escena final.

(1) Véanse las acotaciones del *Auto*, págs. 235 y 242. De que en estas representaciones eclesiásticas se empleaba á fines del siglo décimoquinto cierto aparato, y aun algo de lo que en el tecnicismo teatral se denomina *tramoya*, dan testimonio irrecusable las fiestas con que en 1481 fué recibida Isabel la Católica en la capital del principado catalán. En una recopilación de notas curiosas hecha hacia 1583 por Francisco Vilar, que se conserva MS. en el archivo del municipio barcelonés y trata de *algu-*

vez encargándose de significar las tres Marías jóvenes ordenados de primera tonsura (1); y

nas cosas assenyaladas succehidas en Barcelona, consta que hubo con tal motivo en la puerta de San Antonio una representación alegórica de *Santa Eulalia*, en la cual se dispusieron "tres cielos girando el uno contra el otro, „con luminaria y diversas imágenes de reyes, profetas y „vírgenes.„ Así lo estampa D. José Sol y Padrís en nota al *Discurso* de Inarco Celenio sobre los *Orígenes del Teatro español* (Bib. de AA. españoles, de Rivadeneyra, t. II, pág. 152-53). Del documento publicado por Schack (páginas 4 y 5 del *Apéndice* al t. III de su *Historia*) y citado por Ríos en el t. VII de la suya, pág. 484, resulta asimismo que el aparato escénico de la representación hecha por mandado del Arzobispo y Cabildo de Zaragoza en 1487 constaba de cadahalsos, de un pesebre, tornos, ruedas y telones que representaban el cielo con nubes y estrellas de oropel. ¿No parece verosímil que diez ó doce años después se empleasen en Salamanca al ejecutar el *Auto de la Pasión* medios análogos á los que ya se habían puesto en juego en Barcelona y Zaragoza?

(1) El mencionado Arzobispo de Santiago escribe en su *Disertación* VI, *sobre las Representaciones poéticas en el Templo y Sybila de la Noche de Navidad* (compúsola teniendo á la vista los peregrinos papeles y documentos guardados en el archivo de la Iglesia toledana), que durante la Edad media "no se representaban otros asuntos „que los de la Escriptura, ó vidas de los santos, y que „no ejecutaban tales obras gentes venales, sino los Niños, „Clerizones, Mozos de coro, ó Seculares de buena con„ducta.„ Y aunque apenas entrado el siglo XVI tenía ya dicha santa Iglesia representantes asalariados *, circuns-

* «Pues en las representaciones de comedias, que en Castilla »llaman *farsas*, nunca desde la creación del mundo se representa»ron con tanta agudeza é industria como agora: porque viven seys »hombres asalariados por la yglesia de Toledo: de los quales son »capitanes dos que se llaman los *Correas:* que en la representación

finalmente, con trajes parecidos á los que empleaba en aquellos tiempos la escultura religiosa para caracterizar la imagen del príncipe de los apóstoles, la de los profetas, la de cuantas figuras contribuyen á poner en relieve la idea generadora del auto (1).

tancia que omite el Sr. Fernández Vallejo, no consta que sucediera lo mismo en la catedral de Salamanca antes del año 14. También esfuerza mi conjetura una especie que apunta el R. P. M. Fr. José de la Canal (tomo XLV de la *España Sagrada*, pág. 22, col. 2.ª) tomándola del códice de la catedral de Gerona que lleva el título de *Consueta*, formado el año 1360 para arreglo del culto y de sus ceremonias: "El domingo de Pascua (dice) á la „hora de maitines se hacía la representación *de las tres „Marías* por los tres canónigos menos antiguos, que en „su ingreso se obligaban á representar estos personajes;„ costumbre que aún subsistía en el primer tercio del siglo XVI.

(1) Para festejar la entrega del capelo al Sr. Silíceo se hizo en la catedral de Toledo, después del ofertorio de la misa, un *entremés* entre *un Pastor*, que representaba la persona del cardenal, y *las siete Artes liberales*. Según la descripción de Baltasar Porreño, anteriormente citada, éstas entraron en el tablado (que se había dispuesto y aderezado muy bien entre los dos coros) "ricamen„te vestidas, y cada qual con insignias, y la Sagrada Teo„logía con ellas, la qual entró con una Iglesia de madera

»contrahazen todos los descuydos e avisos de los hombres como si »naturaleza nuestra universal madre los representase allí...» *Ingeniosa cõparaciõ entre lo antiguo y lo presente. Hecha por el Bachiller Villalõ... Año M.D.XXXIX... E impressa por maestre Nicholas tyerri impressor è la muy noble villa d' Valladolid. Acabose a q'nze de Enero.* No tengo noticia de más ejemplar de este libro que el que existe en Londres en la Biblioteca del Museo Británico.

El cual, de igual manera que las demás farsas de Lucas Fernández, da fin con villancicos alusivos al asunto: costumbre seguida entonces en la mayor parte de las piezas, resabio de su índole eclesiástico-popular, y clara demostración de lo mucho que tardó el drama en prescindir del canto, auxiliar eficacísimo de toda representación escénica desde los primitivos orígenes del teatro moderno.

Réstame hacer algunas observaciones acerca del lenguaje y versificación de nuestro poeta.

Con razón decía el Sr. Monlau que «las tendencias del *lenguaje vulgar* son naturalmente arcáicas (1).» Las farsas y églogas pastoriles que nos han legado los siglos XV y XVI corroboran su parecer. Y si esto es exacto tratándose del lenguaje vulgar, lo es más todavía refiriéndose al usado en todas épocas habitualmente por zagales y aldeanos. Separado de la cultura cortesana por su condición y clase de vida, extraño al atildamiento y primor fraseológico de los doctos, el hombre de campo conserva en las voces y locuciones que emplea pa-

„en el hombro izquierdo, y con una corona muy rica en „la cabeza... La Música con un laud, y la Astrología con „una sphera.„ Así las personificaba también la escultura en vida de Lucas Fernández.

(1) *Del arcaismo y el neologismo*. Discurso leído ante la Real Academia Española el 27 de septiembre de 1863, pág. 20.

ra expresar sus pensamientos el genial candor del idioma, cuanto describe y pinta con mayor oportunidad y viveza. De aquí la diferencia que se nota entre el tosco pero expresivo lenguaje de los pastores y el de las demás figuras bosquejadas con valiente pincel por el ingenio salmantino.

La costumbre de ocultarse bajo el pellico para decir con más libertad lo que sentía, ya en forma lírica, ya por medio de personajes dramáticos, era común en nuestros poetas desde el vergonzoso reinado de Enrique IV, como lo prueba la sátira conocida con el nombre de *Coplas de Mingo Revulgo*. Aquello mismo que hubiera causado grande escándalo dicho en el lenguaje de la Corte, pasaba y corría con gusto y aplauso de muchos, merced al estilo villanesco y al tinte de ancianidad de la frase que solía dar al concepto un cierto no sé qué de enigmático: porque la lengua de los rústicos, guardando más puro el fondo tradicional del idioma, parece siempre lo menos de un siglo anterior á la que hablan y escriben personas de bien cultivado entendimiento. Esta singularidad debió ir aumentando más cada vez la afición á ese género literario y ensanchando el límite de su imperio, pues en el propio siglo XV traduce Juan del Encina las *Églogas* de Virgilio trovándolas á lo pastoril en alabanza de

los Reyes Católicos y de su hijo el Príncipe D. Juan. Mas convertido al fin en abuso el uso de semejante manera de poetizar (1), algún aristarco hubo de censurarla y menospreciarla por aquellos días, dando margen á que Encina la defendiese de este modo, por boca de *Coridón*, al parafrasear la segunda égloga del mantuano:

"¿Piensas quizá, por ventura,
La escritura
De los cantos pastoriles,
Aunque en *palabras más viles*
Se figura,
Que no requiere *cordura?*"

Requeríala efectivamente; y aumentaba quilates á su natural dificultad la de ceñirse el poeta, sin robar al lenguaje ni al metro espon-

(1) La *Ystoria yntitulada principio grandezas y caida de la novle villa de medina del campo. de su fundación y nonvre que atenido Hasta El tiempo presente. conpuesta por Ju.º Lopez Ossorio vz.º della*, MS. que fué del Lic. Diego de Colmenares y existe en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, dice lo siguiente (*Cap.º* 10. *donde se pondran los poetas. Hijos destapatria*, pág. 202): "PEDRO DE VEGA.—Fue gran poheta y en particular En „conponer *Coloquios pastoriles*. que En su tiempo *se prac-„ticavan. mucho.* y los vendia alos rrepresentantes que „Entonces andavan por el rreyno. que fueron *de los pri-„meros. que salieron arrecitar publicamente.* que el vno se „llamo. Oropesa y otro. Hernando de bega y otro Juan „rrodriguez Natural desta villa. y *como se fue cursando „mucho cansaronse de oyr lo pastoril* y dieron En conpo-„ner Comedias de ystorias. y de ficiones, etc.„

taneidad y fluidez, al estricto rigor de la frase hecha, á la exigente é inalterable condición de los modismos propios de la gente campesina. Tan lejos se iba en este particular, y tal debía ser entonces de aguda la percepción del auditorio que asistía á esas representaciones, que los autores de farsas pastoriles ponían especial esmero en dar á conocer la tierra, y á veces aun el pueblo nativo de sus zagales, por medio de las levísimas diferencias é imperceptibles matices de pronunciación ó de dicción que el observador atento echa de ver hasta en hombres nacidos en una misma comarca.

Curioso estudio comparativo sería el que se hiciese del genio y especial lenguaje de los pastores de Lucas Fernández careándolos con los zagales eruditos de Pradilla, con los cortesanos de Francisco de Madrid, con los imitadores de Gil Vicente, con los satíricos de Torres Naharro y aun con los sencillos y alegres de Juan del Encina, hijos de la misma patria que los del primero. Mas no es asunto para tratado por incidencia. Advertiré, no obstante, que aunque el *Prabos* de la tercera farsa de nuestro poeta se declara nacido en Mogarraz y el pastor en quien se personifica el florido ingenio familiar de los duques de Alba manifiesta ser natural de la Encina (pueblos ambos cercanos á Salamanca), si no mucho, difiere en

algo el habla de cada cual de ellos. Por ejemplo: *llacerado*, *llevanta* y *llugar* dice constantemente el uno; el otro, *lugar*, *levanta* y *lacerado*. Éste, *no*, *nos* y *nunca;* aquél, *ño*, *ños* y *ñunca*. La disparidad es aún mayor entre los rústicos á que dieron vida ambos salmantinos y los de autores no nacidos ni criados en aquella tierra; siendo muy de notar que suele haber también esas mismas desigualdades dentro del estilo y frase de cada pastor. Tal sucede con los que figuran en las dos farsas del *Nascimiento*, donde, á medida que van dejando las burlas para referirse á la venida de Jesucristo, levantan el tono, olvidándose de la tosquedad matiega, hasta llegar á producirse algún ovejero en términos que parecen reminiscencia de la elegante musa de Virgilio:

"No, qu' el cordero y el lobo
Han de pacer en un prado,
Y ha de andar apacentado
El león con la oveja,
Y el cabrito y la gulpeja
Han de comer de un bocado."

Para conocer bien la distancia que media entre el lenguaje de los pastores y el de la gente ciudadana, es forzoso confrontar la elocución de aquéllos con la que usan el *Caballero* y la *Doncella* en la segunda farsa; *Macario* el er-

mitaño en la cuarta, y todos los interlocutores del *Auto de la Pasión*. De este modo se comprenderá, no sólo el singular esmero que ponía Fernández en la *buena ordenanza del fablar*, como decía el Obispo de Burgos D. Alonso de Cartagena, mas su dominio en el manejo del idioma y el grado de esplendor á que había subido la lengua castellana al terminar el siglo décimoquinto. Sin duda no era todavía la gallarda matrona que poco después de mediado el siguiente llegó á la cúspide hermanando con sus varoniles bríos y majestuoso porte suma gracia y flexibilidad; pero ya iba mostrando en sí la fuerza del joven robusto y emprendedor que no se deja vencer por ningún obstáculo, y la abundancia y riqueza de quien estaba llamada á esparcir por los territorios de un nuevo hemisferio la simiente de la palabra divina.

En resolución, el habla tan perfeccionada por el Rey Sabio en el siglo XIII y tan clara, vigorosa y expresiva en manos de Jorge Manrique mediado el XV, se plega con la mayor docilidad á cuanto quiere exigirle Lucas Fernández. Pudiera decirse á propósito, recordando unos versos de Torres Naharro:

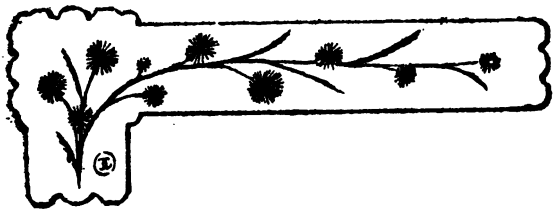
"No con tan dulce manera
Recibe la blanca cera
Traslado de un claro sello."

Lo mismo pasa con la versificación. La cual, prescindiendo de los *villancicos*, se reduce á diversas combinaciones de bien construídos octosílabos en rima rara vez inexacta (como *tiempo*, consonante de *casamiento; sospiros*, de *doloridos; chupas*, de *chufas*, etc.), dando preferencia el autor á las coplas de pie quebrado, que era el metro de moda entre los dramáticos anteriores á Lope de Rueda.

He llegado al término que me propuse, puesta la mira únicamente en rendir tributo á la verdad. Si por amor de ella contradigo el dictamen de insignes literatos y de muy queridos amigos míos, no se estime arrogancia ni se atribuya á malicia. La verdad no depende de la opinión de los sabios, y cuantos logran conocerla tienen obligación de servirla. Quiera Dios que los hombres de buena voluntad no piensen al leer estas páginas que estoy en el caso de repetir las palabras del *Escolar* en la picaña farsa francesa *Les sept Marchans de naples:*

Jay mis mō cueur austre part qua lestude.

MICAEL DE CARVAJAL.



MICAEL DE CARVAJAL.

Su *Tragedia llamada Josefina*.—Parece ser la más antigua en castellano que ha llegado á nosotros.—Ineficacia de las investigaciones concernientes á la vida del poeta.—Nuevos datos para la historia del Teatro español del siglo XVI.—El protestantismo y las representaciones eucarísticas.—Esplendor de las de Plasencia.—La *Josefina* de Carvajal no es la prohibida en los Índices expurgatorios.—La historia del Patriarca José como asunto dramático en el Teatro europeo desde la Edad media.—El Bartolomé Palau autor de la *Farsa llamada Salamantina* es el mismo que compuso el poema escénico titulado *Victoria de Cristo*.—Qué se entiende por *elemento popular* en el drama, y cuáles eran en aquellos tiempos los verdaderamente populares.—Carácter esencial del Teatro anterior á Lope de Vega.—Juicio comparativo de la *Tragedia* de Carvajal.—Poetas españoles modernamente desconocidos que escribieron é hicieron representar en el siglo XVI piezas dramáticas en latín.—Aparato con que se representaban tales piezas.

I.

Si no fuese notorio el descuido de nuestros mayores en cuanto hace relación á los ingenios que ilustraron la escena patria desde los últimos años del siglo XV hasta

después de mediar el XVI, demostrarílo claramente el haberse ignorado por tanto tiempo la existencia de una obra como la tragedia *Josefina* de Micael de Carvajal. Ni en las bibliotecas públicas ni en poder de los aficionados al estudio de la literatura dramática ha de haber en España ejemplares de este curioso poema. De otra suerte, ¿no lo habría dado alguien á conocer ó recordado á lo menos?

Moratín se limita en sus interesantes *Orígenes* á citar como de autor anónimo una *Farsa llamada Josefina*, reproduciendo la indicación que encuentra en el *Índice expurgatorio* de 1559 (1) y suponiéndola impresa en 1543, sin expresar el fundamento en que se apoya.

D. Juan Colón y Colón ni siquiera la nombra en sus *Noticias del Teatro Español anterior á Lope de Vega*, que añaden poco á las reunidas y ordenadas por Moratín.

De Ticknor y de Schack puede asegurarse que tampoco llegaron á conocerla, pues guardan en sus respectivas historias alto silencio sobre el genio y carácter de la obra.

D. Bartolomé José Gallardo, eminente bibliólogo y perseverante rebuscador de anti-

(1) También la consignan de igual modo el de 1570 (*Antuerpiæ. Ex-officina Christophori Plantini*) y el de 1583.

guallas literarias, jamás hubo de dar con ella en sus laboriosas exploraciones.

El único ejemplar conocido existe en la Biblioteca Imperial de Viena, donde lo vió y estudió el célebre Wolf. Este constante apreciador de la poesía castellana se gozó en describirlo al reimprimir en 1852 la *Farsa llamada Danza de la Muerte*, con noticia preliminar de otras piezas de nuestro primitivo teatro conservadas en las capitales de Austria y Baviera. Al año siguiente se incluyó su opúsculo traducido en Madrid al vulgar romance, en el tomo XXII de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*.

Á sus noticias se remite D. Cayetano Alberto de la Barrera, por no haber visto nunca la tragedia de Carvajal, cuando habla de él en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo Español*.

Según el sabio alemán á quien debemos la primera idea circunstanciada de la *Josefina*, este singular poema dramático «es digno por muchos respetos de una reimpresión:» parecer que autoriza discretamente reproduciendo como muestra el *Prólogo con argumento* que dice el *Faraute*, lleno de malicia y desenfado. La lectura de rasgo tan ingenioso despertó en mí vivo deseo de conocer la obra entera, y tuve el gusto de verlo cumplido por la benévola me-

diación de mi amigo D. Pascual de Gayangos. Gracias á él obtuve del ilustre Wolf una copia esmeradísima, y por ella se hizo la reducida y ya agotada edición publicada por la Sociedad de Bibliófilos españoles (1).

Encabezan la portada del precioso ejemplar de Viena seis grabados en madera, distribuídos en dos filas de á tres cada una, sobre los cuales hay las siguientes inscripciones:

Jacob τ filij eius generacio.—Abrahe.—Domus Jacob. Putifar. Joseph.—Zenobia.—Faraón.

En seguida, formando párrafo aparte, dice así: *Tragedia llamada Josephina, nueuamente sacada dela profundidad dela sagrada escriptura y trobada por Michael d' caruajal d' la ciudad de Plasencia. Dirigida al muy yllustre señor don Aluar perez d' osorio: conde d' Trastamara: marques d' Astorga. τc.* Á la vuelta empieza la *Carta del auctor para el muy yllustre señor don Aluar perez Osorio marques d' Astorga. τc.* Sigue el *Prólogo con argumento,* que principia en el folio 3. Al folio 3 vuelto comienza el *acto primero.* El conjunto de los cuatro en que se divide la tragedia forma un volumen en 4.º de 32 hojas, en cuadernos de á 8 cada uno, con las signaturàs *a, b, c, d,* é impreso en letra gótica, á dos columnas,

(1) Madrid, 1870.

excepto los prólogos y argumentos en prosa que se estampan á renglón tirado. Terminan los actos con un singularísimo *coro* de tres doncellas y con muy breves *canciones* y *villancicos*. La obra está en coplas octosílabas, no *de arte mayor*, como dice Barrera interpretando equivocadamente la denominación de *coplas de arte común* con que las distingue el traductor de Wolf (de *arte real* llama á las de esta clase Juan del Encina en el capítulo V de su *Arte de Poesía castellana*), las cuales vienen á ser como duplicadas redondillas en que consuenan los versos primero, cuarto y quinto con el octavo, el segundo con el tercero y el sexto con el séptimo. Al fin del volumen (folio 32) se lee: *Fue impresa la presente obra en la imperial ciudad de Toledo en casa de Juan de Ayala. Acabose a dos dias del mes de Julio. Año del nascimiento d' nuestro señor Jesu Christo d' mil y quinientos y quarenta y seys Años.* ✠

Esta edición, única citada hasta ahora por modernos bibliógrafos é historiadores, no es la sola que se hizo en el siglo XVI, ni siquiera la más antigua. Otra de once años antes menciona en su *Registrum* D. Hernando Colón, hijo del inmortal descubridor de las Indias Occidentales, anotada en estos términos: *Michaelis Caruajal, tragedia Josefina, en coplas. Sa.* (¿Salamanca?) 1535. El mérito de esta produc-

ción y lo mucho que se repitieron en su época ediciones de otras piezas menos importantes, dicen harto claro que no serían pocas las que se hiciesen de la *Josefina*, fuera de las dos ya mencionadas. Lo que considero evidente, por razones que expondré más adelante, es que ni la de 1535 debe ser la edición príncipe.

Siempre han florecido en Extremadura claros varones y levantados ingenios. Desde fines del siglo XV un extremeño insigne, Bartolomé de Torres Naharro, padre y fundador de la comedia española, y de quien tengo para mí que escribió alguna bajo el pontificado de Alejandro VI, había ilustrado las musas del Teatro con piezas engendradas y nacidas en Italia, que aventajaban notablemente en artificio y vis cómica á las *églogas*, *representaciones* y *farsas* que por entonces componían en nuestra península Encina y sus coetáneos.

Extremeño era Vasco Díaz Tanco de Fregenal, que hizo en su juventud y adolescencia *tragedias* y *farsas*, *comedias* y *autos* (probablemente de 1495 á 1510) de que pone extensa lista en el prólogo de su *Jardín del alma cristiana* (1). Conterráneo y contemporáneo del autor de la *Propalladia*, estuvo como él en cautividad de infieles, quizás por efecto de su afi-

(1) Valladolid, 1552.

ción á ver diversas ciudades por extraños reinos y provincias, llevado del espíritu andariego y de aventuras tan general entre sus paisanos. Y aunque el nebuloso estilo poético de *Los veinte triunfos* de Vasco Díaz (1) deja adivinar que el de sus piezas dramáticas no sería menos escabroso y se diferenciaría mucho del claro, terso, apropiado y elegante de Torres Naharro, la circunstancia de pasar aquél por el primero que entre nosotros compuso *tragedias* me induce á recordarlo aquí, reconociendo que al lugar de la Torre y á Fregenal de la Sierra toca la gloria de haber visto nacer al mejor cómico y al primer trágico de los albores de nuestra escena profana.

Extremadura fué también cuna de Micael de Carvajal, nacido, según dice él mismo, en la ciudad de Plasencia.

Situada allí donde la Lusitania confina con la Vetonia, en sitio amenísimo y deleitable sobre un cerrillo cuyo pie baña el río Jerte, que camina valle abajo vestido de alisos por una y otra ribera; enriquecida con muchedumbre de fuentes y manantiales; ceñida de antiguos muros; poblada de frondosas alamedas llenas de ver-

(1) Impresos en un tomo en 4.°, letra gótica, sin expresar el lugar ni el año de la edición. Debe ser posterior á 1527, porque uno de los triunfos habla del nacimiento de Felipe II.

dor y frescura, Plasencia era á principios del siglo XVI, por sus regaladas huertas y fértiles campos, lugar á propósito para despertar y avivar la imaginación de sus naturales con el variado espectáculo de floridos vergeles y hechiceras perspectivas. Cuando el rey Don Alonso VIII conquistó de los moros el lugar de Ambroz (Ambracia) y edificó allí la ciudad que denominó Plasencia, estableció en ella una sede episcopal dotada amplísimamente, y dió á la nueva población, con más de treinta leguas de propios, moradores de mucha nobleza y de grandes y antiguos linajes.

El de Carvajal, oriundo de las montañas leonesas, tuvo por cepa de todos los Carvajales de Extremadura á Diego González de Carvajal, el cual vino de León en servicio de la reina Doña Berenguela, se halló en la conquista de Sevilla, y tornó á Plasencia donde se quedó en guarda de los Infantes.

Innumerables fueron los Carvajales extremeños que realzaron apellido tan ilustre bajo el cetro de los Reyes Católicos y del César Carlos V en las más altas dignidades eclesiásticas ó civiles, en la magistratura, en los campos de batalla. Carvajales fueron también los que entregaron á Isabel y á Fernando aquella ciudad, sosteniendo en sus calles tres días de lucha con los del Duque de Arévalo, secuaz

de la Beltraneja, hasta quedar victoriosos. Mas á pesar de los muchos personajes del apellido Carvajal cuyos nombres recuerdan las historias y papeles del tiempo relativos á Extremadura, no hallo registrado en ninguno de los que he visto el del autor de la presente tragedia. ¿Era pariente ó deudo de D. Gutierre de Carvajal, que rigió la Sede placentina desde 1524 empleando pingües rentas en edificar grandes templos aun en pequeños lugares del obispado, siempre defensor de la justicia, protector de sabios y virtuosos, atento á mejorar los estudios y á reformar las costumbres (para lo cual fundó y dotó (1) en la capital de su diócesis el Colegio de la Compañía de Jesús), y cuya magnificencia levantó junto á San Andrés de esta corte una suntuosa capilla destinada á recibir y guardar sus mortales despojos? ¿Se educaría nuestro esclarecido vate en el convento dominicano de San Vicente, plantel hermoso de teólogos y artistas fundado por la piedad de los condes D. Álvaro de Zúñiga y Doña Leonor Pimentel (2), y cuyos numerosos discípulos, admitidos á graduarse por suficiencia en artes en la Universidad de Salamanca, salían tan aprovechados que de ordinario mu-

(1) En 1555.
(2) La bula de fundación es de 15 de octubre de 1464.

chos de ellos se llevaban por oposición los mejores beneficios y curatos [1]? ¿Pertenecería á la familia de Juan de Carvajal, que sirvió señaladamente contra el moro y quedó cautivo en la batalla de las Lomas, ó á la del famoso guerrero Hernando de Carvajal, conocido por el de la Puerta Berrocana? ¿Procedería del noble tronco del Sr. de Torrejón, que peleó bizarramente en el cerco de Antequera, y de quien dijo un antequerano vate, el capitán Don Rodrigo de Carvajal y Robles [2]:

Pedro de Carvajal, señor valiente
De Torrejón, pasó, que allá en Placencia
Á la casa de Zúñiga potente
Se opone con gallarda resistencia?

Responda quien lo supiere. Yo debo declarar que lo ignoro, y que hasta hoy no he logrado encontrar noticia segura concerniente á la vida y circunstancias del inspirado poeta.

Sospechando que pudiera haberlas en el archivo de las antiguas casas de Trastamara y de Astorga, por estar la tragedia *Josefina* de-

(1) *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia,* de Fr. Alonso Fernández (Madrid, 1627), lib. II, c. IV, p. 111.

(2) En su rarísimo *Poema heróico del asalto y conquista de Antequera* impreso en la ciudad de los Reyes el año de 1627, canto II, oct. 72.

dicada á D. Álvar Pérez de Osorio poseedor de ambos estados, y pareciéndome que acaso Carvajal figurase algún día en la numerosa servidumbre de este magnate, procuré averiguarlo, molestando con tal fin á varias personas relacionadas íntimamente con las que hoy llevan aquellos títulos. Mas después de reiteradas gestiones recibí por conducto de mi excelente amigo el Duque de Frías la desconsoladora respuesta de que «á pesar del minucioso examen hecho en el archivo de la casa de Astorga, no se ha encontrado en ninguno de sus papeles mención ni noticia alguna del sujeto arriba indicado (1).»

Por desgracia, las noticias del erudito bibliógrafo D. Cayetano Alberto de la Barrera en el artículo de su *Catálogo* referente al ingenio placentino son de tal índole que nos dejan tan á obscuras como estábamos. Ni el recordar Fabio Franchi en su *Ragguaglio di Parnasso* á un Miguel de Placencia entre otros célebres

(1) Sospecho que quien envió esta respuesta al señor Duque de Frías no se tomó el trabajo de hacer la deseada investigación, pues casi al tiempo mismo se vendían al peso en crecido número de arrobas millares de documentos históricos inestimables y de papeles y autógrafos de grandísima curiosidad é importancia pertenecientes al archivo de las ilustres casas comprendidas en la de Altamira. Habiéndose destruído ya muchos de ellos, sólo por milagro se podrían encontrar las noticias que yo buscaba.

dramáticos del primitivo Teatro español, ni el celebrar Gregorio Hernández de Velasco á un Carvajal versista en el *Parergón* que añade á su traducción castellana del poema *De partu Virginis* son datos capaces de abrir camino á investigaciones fructuosas; y todavía menos la infundada conjetura (que así la estima el propio Barrera, aunque afirme en otro lugar que *no peca de anacrónica*) de que nuestro Carvajal fuese el farsante y poeta cómico citado por el famoso Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido*. Con igual fundamento pudiera hoy decirse que no al autor de la *Josefina* y de las *Cortes de la Muerte*, sino á su contemporáneo Gonzalo Carvajal, del que se imprimió una *Farsa del Nacimiento de Cristo* y de quien he dado anteriormente razón, era al que aludía en su desenfadada *Loa de la comedia* aquel donoso escritor y gallardo representante. Pero ni al uno ni al otro, pues el Carvajal á quien se refiere Rojas debía vivir aún por los años de 1612, según el testimonio de Claramonte en su noticiosa *Letanía moral* (1).

El campo de las conjeturas no tiene puertas ni límites; mas sólo proporcionarán utilidad cuando se formen sin salir del terreno de lo verosímil. Circunscribiéndome á él he de aven-

(1) Impresa en Sevilla por Matías Clavijo, año de 1613.

turar aquí algunas acerca de nuestro lozano extremeño.

De 1535 data la impresión más antigua de la *Josefina* que se conserva en memoria. El autor, como ya se ha visto, la dirige al muy ilustre Sr. D. Álvar Pérez de Osorio porque, amparada de su sombra, «ni los groseros ternían lugar de dañar con sus dientes caninos, ni los sabios dejarían de dar gracias á Dios por haberla puesto debajo de tan seguro amparo.»

D. Álvaro, tercer marqués de Astorga y cuarto conde de Trastamara, heredó en 1505 á su padre el magnífico D. Pedro Álvarez Osorio, y pasó á mejor vida á los cuarenta años de edad, estando en Valladolid con la corte, por enero de 1523 (1). Es, pues, indudable que Carvajal hizo y dió á la estampa su tragedia antes de esta fecha, y que por lo tanto la desconocida edición de 1535 registrada por Don Hernando Colón no es la primera.

En la carta dedicatoria al marqués de Astorga manifiesta Carvajal que había sido importunado muchas veces de algunos amigos para que recogiese y recopilase en un volumen alguna parte ó la mayor de sus obras, «porque les parescía que andaban fuera del hábito

(1) *Nobiliario genealógico de los Reyes y Títulos de España*, compuesto por *Alonso López de Haro:* Madrid, 1622. L. IIII, c. XV, p. 285 y siguientes.

y obediencia paternal corriendo y esperando aquel peligro que las hijas suelen esperar en el tiempo más florido de su juventud,» y se muestra elocuente prosador, discreto filósofo, sano moralista, conocedor del mundo y de los hombres, versadísimo en letras divinas y humanas; condiciones que difícilmente se reunen en persona de corta experiencia de la vida. ¿Parecerá fuera de propósito conjeturar que vino al mundo hacia 1480, y que al componer esta tragedia debía tener, por lo menos, de treinta y cinco á cuarenta años?

De las varias obras que Carvajal dice haber escrito y que tal vez otros se apropiaron sacándolas de la *obediencia paternal*, alterándolas y desfigurándolas á placer para mejor encubrir el hurto (especie de piratería literaria no menos corriente en aquellos tiempos que en los posteriores, y de que ya se queja Encina en su *Cancionero* de 1496), sólo dos se conocen: la tragedia *Josefina* y el auto de las *Cortes de la Muerte* que prosiguió y acabó Luis Hurtado de Toledo (1). La índole de estos poemas, su

(1) *Cortes d' casto amor: y cortes d' la muerte con algunas obras en metro y prosa: delas que compuso Luys Hurtado de Toledo Porel dirigidas al muy alto y muy poderoso Sr. D. Phelippe, Rey de España ꝛ Inglaterra. ꝛc. su señor y Rey Año.* 1557. En la dedicatoria de las *Cortes de la muerte* dice Hurtado: "Fueron començadas por

pensamiento moral, el número y calidad de sus sentencias, el vigoroso espíritu católico que los informa, la clase de estudios á que el autor parece en ellos naturalmente inclinado, y sobre todo el ser entonces cosa común que acabaran por acogerse al claustro ó por abrazar el sacerdocio ingenios cuyos verdes abriles corrieron bajo el techo de grandes señores ó á la sombra de militares banderas, me hace presu-

Michael de carauajal, natural de Plazencia: y agradando tal estilo yo las acabé.„—García de la Huerta asegura muy formalmente (censurando á Signorelli, quien yerra mucho en nuestras cosas á pesar de haber residido largo tiempo en España y hecho estudio especial de nuestras antigüedades teatrales) que el bueno de Nasarre "*sabía* que es más que probable ser el mismo Cervantes autor de las *Cortes de la Muerte*.„ (TEATRO HESPAÑOL. *Por Don Vicente García de la Huerta*. Madrid, 1875, t, I, p. XV.) Nasarre no podía *saber* cosa tan incierta, aunque él y su encomiador *supiesen* pedantear y decidir erróneamente como maestros en lo que apenas *sabían*. También se equivoca el erudito Barrera cuando tiene en su *Catálogo* una vez y otra (págs. 189 y 194) por *pieza dramática* á las *Cortes de casto amor*, lo cual prueba que habla de ellas sin haberlas visto. Esa obra de Luis Hurtado es una especie de narración novelesca y alegórico-amatoria dividida en doce capítulos, escrita con gran riqueza de lenguaje, pero de estilo muy pedantesco, sobrecargada de enfadosas descripciones, y sin un solo diálogo que pueda estimarse dramático.—De presumir es que en 1557, fecha de esta impresión de las *Cortes de la Muerte*, Carvajal hubiese dejado ya de existir, pues no parece regular que Hurtado se entrometiese á terminar una obra de autor aún vivo.

mir si Micael de Carvajal pertenecería también al estado eclesiástico. En él terminaron sus días, después de ceñir casco y espada ó de correr mucho mundo y frecuentar el trato de muchos próceres, hombres como Encina, Torres Naharro y el paisano de nuestro autor Luis de Miranda, que hubo de componer y publicar su excelente *Comedia Pródiga* poco después de 1532, aunque date de 1554 la única impresión conocida (1).

Para apreciar mejor si es fundada la conjetura de que Carvajal debió pertenecer al esta-

(1) Ni Moratín, ni el reciente editor de la *Comedia Pródiga*, D. José Asensio y de Toledo, han reparado en un dato curioso que suministra dicha obra para fijar próximamente el año en que se escribió. El rufián baladrón *Olivenza* dice en el acto segundo:

Reniego de la Turquía
Y de su poder y tierra,
Porque no hace tal guerra
Que nos hundamos un día.
Que Dios nos ayudaría,
En virtud de nuestro Rey,
Como vimos por su ley
Que nos ayudó en Hungría.

La jornada de Hungría, que ocasionó la retirada del turco Solimán con pérdida de muchos millares de infieles, conteniendo los rápidos progresos del islamismo en el centro de Europa, fué el año de 1532. Para que alusiones de esa clase sean comprendidas y produzcan efecto en el teatro es menester que el suceso á que se refieran esté aún muy fresco en la memoria de todos.

do eclesiástico, oigámosle á él mismo. «Después de otros filosóficos estudios me pasé á la Sagrada Escriptura,» dice en su epístola dedicatoria, en la cual estampa además que no cultiva las Musas porque piense alcanzar gloria ni *memoria de famas* (blanco á donde tiran lícitamente ingenios más apegados á la tierra), sino por diferenciarse de los brutos, «por no pasar la vida en silencio como las bestias que naturaleza formó inclinadas á obedescer á la sensualidad y apetito del vientre.» Allí asegura también que no puede su corazón *dejar de llorar* viendo algunos buenos ingenios tan «enfrascados en tantos linajes de vicios, que ni tienen memoria de letras, ni menos de Dios ni de sus sanctos.» Estas palabras, ¿no parecen más propias de un hombre religioso que de un seglar? ¿Y quién que haya leído el Evangelio no sabe que de lo que abunda el corazón habla la boca?

Ni se transparenta menos la natural inclinación del autor en las *Cortes de la Muerte*. Por donde quiera que abramos el *auto* revela en versos como estos el espíritu que le anima:

Pues, ciegos y encadenados,
Y ¿cuándo habéis de olvidar
Las costumbres y peccados?
¿Cuándo ellos de enhadados
Os quieran acá dejar?

Salgan desta confusión
Y vida tan miserable,
Y pongan el corazón
En tierra de promisión,
Segura, firme y estable.
No sospiren los cuitados
Por esas ollas podridas
Que acá dejaron de estados;
Miren que fueron criados
Para cosas más subidas (1).

Tal es el tono de las ideas de nuestro placentino siempre que da expansión á sus sentimientos. ¿Qué mucho que se consagrase á Dios quien tan desengañado parece de las vanidades mundanas y las censura y flagela con energía, sin contemplación ni disimulo, en todas las clases de la sociedad? Hasta el fin religioso con que hizo la obra que me ha inducido á escribir estos renglones me arraiga en semejante sospecha. «El autor *se ha vuelto á sus trece* (dice al *Faraute* en el *Prólogo con argumento*) y ha sacado de la sacra historia para esta sancta fiesta de *Corpus Christi* una tragedia llamada *Josefina*.» Los *trece* del poeta, que había buscado sin hallarla inspiración más profana en las revueltas aventuras, extrañas espadadas y casos de muerte de famosísimos libros de caballerías, eran sin duda, por explícita con-

(1) Fol. VII (debe ser VIII) de la edición hecha en Toledo en casa de Juan Ferrer el año de 1557.

fesión propia, componer *pasos de la sagrada historia;* siendo varios los que por su industria se habían ya representado años antes que la *Josefina* en tan augusta solemnidad eclesiástica. ¡Lástima grande que no hayan llegado á nosotros!

Sin embargo, como las palabras son imágenes de los pensamientos, y el hombre manifiesta siempre su genio y carácter en cierta peculiar manera de hablar que constituye la frasis de cada escritor (máxime si le comunica luz y color propio exornándola con ordenado escogimiento de voces y locuciones significativas), no ha de tenerse por desvariada presunción atribuir al ingenioso placentino el *Aucto de la prevaricación de nuestro padre Adán* incluído sin nombre de autor en el códice de la Biblioteca Nacional á que se ha hecho referencia al hablar de Lucas Fernández. ¡Qué gran semejanza, mejor dicho, qué genial identidad de estilo entre el *argumento* en prosa del auto y el de la tragedia! ¡Cuánta y cuán notable analogía entre el modo de versificar y frasear en el diálogo de ambas producciones (1)!

(1) Para satisfacción de los curiosos que no hayan leído el auto (inédito, á lo que entiendo), y á fin de que puedan comparar su estilo con la prosa de Carvajal, traslado aquí el *argumento* recitado á los circunstantes. Dice de este modo:

"Muy generoso ayuntamiento. El deseo que de servir

Pero dejemos esto y sigamos el hilo de mi anterior conjetura. Al anunciar el acto segundo recomienda el *Faraute* á cuantos le oyen que noten la paciencia y discreción de José y de la mujer de Putifar, y añade: «El auctor, como es tosco y grosero y sabe poco de amor, en esta *segunda parte* á algunas personas socorridas, quiero decir, hábiles en estos acaescidos y venéreos casos, se encomendó: vuestras mercedes lo tomen como cosa de prestado.» Disculparse de pintar al vivo los extravíos de la pasión amorosa, declararse extraño al conocimiento del amor profano y necesitado de acudir á personas experimentadas para poder

á todos vuestras mercedes tengo, me enseñó una manera para ello, que fué componer la presente obra, y, compuesta, hacerme reloj para ser de todos corregido. Por tanto, el que mejor supiere regirle tome la mano; porque si no, el que no sabiendo se pusiere á gobernarlo, será ponerle en mayor descubierto. La obra es tal que lo que le falta en estilo le sobra en materia. Los interlocutores son tales que sólo el nombre basta á autorizar cualquier obra por baja que fuere. Veréis la Santa Trinidad paseando el Paraiso, y á nuestros primeros padres Adán y Eva con gran deleite gozarle, y en un momento la serpiente y su astucia dar con ellos al traste. Verlos heis comer aquel pero tan acedo, que á bien librar quedaremos con la dentera y pagaremos parte del escote. Veréis al ángel privallos del güerto, y oyeron (*sic*) por boca de Dios. Cosas son que consigo traen el atención, por lo cual no os la pido. Sola una cosa se haga por mí mientras vuelvo: que partamos el trabajo. Pues yo, como digo, me hice campana, que alguno tome cargo de dar las badajadas.»

expresarlo con fuego y naturalidad, es á mis ojos señal clara de que el dramático extremeño entendía más en cosas de Dios que en las del mundo. Y eso que ningún otro poeta español ha retratado con más verdad las tempestades que suscita en femeniles pechos la vehemencia de un liviano apetito.

II.

Las obras escénicas de Carvajal (á lo menos las de que él nos habla), todas de carácter religioso, fueron compuestas expresamente para festejar el sagrado misterio de la Eucaristía. Después de exponer en qué consiste el primer acto de la tragedia, y refiriéndose á la historia del patriarca José trovada en ella por el autor, se expresa el *Farauto* de este modo: «Es materia que en figura contiene la causa que hoy causa esta sancta fiesta (1).» Aquí tenemos, no ya

(1) Así explica *Josef* la idea, altercando con *Satanás*, en un *auto* que forma parte de la obra llamada *Victoria de Cristo*, según dice su autor en el *Prólogo y argumento general* escrito en octavas de arte mayor. Barrera se inclina á creer sea ésta la misma del bachiller Bartolomé Palau citada en algunos índices de piezas dramáticas con el dictado de *comedia alegórico-religiosa* y como impresa en 1670. Hállase dividida en seis partes correspondientes á las diversas edades del mundo, cada una de las cuales consta de distinto número de autos. El de *Josef* es el

la semilla, sino sazonado y hermoso fruto del drama simbólico fundado en la realidad histórica y en la poética verdad de la naturaleza humana. Aquí se nos presenta con nobles bríos

segundo de la tercera. El curioso ejemplar que tengo á la vista me ha sido proporcionado por mi querido amigo el excelente bibliógrafo D. José Sancho Rayón, y se compone de tres cuadernos de 8 hojas y uno de 12, en 4.°, á dos columnas de 36 renglones, en letra redonda, con las signaturas *A*, *B*, *C*, *D*. Fáltanle la portada y primera hoja de la dedicatoria (á un prelado de sangre real de Aragón, juzgando por lo que expresa al fin), la octava de la signatura *A*, y las primera y duodécima de la *D*, que debe ser la última del opúsculo, y en que probablemente se diría el año y lugar de la impresión. Téngola por muy posterior á la fecha de la obra, compuesta para representarla ante un auditorio *de gran preminencia*.

JOS. Eso bien lo creo yo,
Porque *en mí se figuró*
El reparo de la vida.
SAT. Cosa es nunca oída.
¿Por qué vía?
JOS. Con el amor que tenía
El buen viejo de mi padre,
Después de muerta mi madre
Á doce hijos que había,
Envióme á mí un día,
Descuidado,
Do guardaban el ganado,
Con provisión que comiesen
Y de hambre no muriesen,
Por haberles ya faltado.
Yéndome yo descuidado
Deste son,
Movidos á traición
Determinan de empozarme,

un precursor del teatro meramente alegórico-cristiano; teatro que un siglo después remontará Calderón en sus *Autos sacramentales* á las más altas regiones de la alegoría escolástico-

Y otros querian matarme
Con envidiosa pasion.
Finalmente, en conclusion,
Como tiranos
Me vendieron á gitanos
(Siendo yo niño inocente)
Que es una bárbara gente
Más que perros inhumanos.
Vendiéronme mis hermanos
Muy severos
Por solos treinta dineros;
Y despues, por gran misterio,
Llegué á regir el imperio
De los míos y extranjeros,
De todos los caballeros
Adelantado;
Y diéronme tal ditado,
Que no puede ser mayor;
Que en Egipto y su reinado
Me llamaban salvador.
Quiso el divino favor
Que, sin pensar,
Llegase á señorear
Todos los reinos gitanos,
Y también á mis hermanos
Que me quisieron matar.
Esto quiso figurar,
Ciertamente,
Que Dios Padre omnipotente
Con caridad, sin letijo,
Ha de enviar á su Hijo
Á salvar toda la gente,
Y con envidia herviente

teológica, venciendo dificultades inmensas y hallando una originalidad singularísima, pero apartándose de la única inagotable fuente de verdadero interés dramático.

De tiranos,
Los suyos y más cercanos,
Los de su linaje y suerte
Le han de tratar la muerte
Según á mí mis hermanos.
Y por bien de los humanos
Muy cumplido,
Será aquel Santo vendido
Como yo en treinta dineros,
Y en una cruz de maderos
Su cuerpo será tendido,
Y en un sepulcro metido
Estará.
De allí resucitará *
Con divino y gran misterio,
Y quitando el cautiverio **
En Egipto reinará.
Esto es, que sacará
Sin dilación
De vuestra infernal prisión
Á todo el linaje humano,
Y como Rey soberano
Nos dará la redención.
Y por esta salvación
Que he nombrado
Le quedará tal ditado
Cual quedó por mi honor:
Que será siempre llamado
El eterno Salvador.

---

* *Y de allí resucitará.*
** *Y quitándola el cautiverio.*

Cuando Carvajal aderezó la *Josefina* para una fiesta del *Corpus* empezaba á desarrollarse en Alemania el protestantismo pujante y batallador. «Si entre los desafueros á que arrastró la proclamación del examen privado (escribe con viril elocuencia nuestro González Pedroso) cabe establecer diferencias de culpabilidad, lícito es decir que ni la negación de la autoridad pontificia, ni el absurdo precepto luterano, *pecad enérgicamente*, ni ninguna otra sacrílega obra ó palabra de cuantas engendró en aquel siglo el espíritu de soberbia, tuvieron para escandalizar á los hombres y entristecer á los ángeles virtud comparable á la que llevaban consigo las blasfemias contra la Institución Eucarística. Porque, si negar sus divinos títulos al pontificado era negar la Providencia, y predicar la fe sin obras era insultar la eterna Justicia, desconocer al Verbo bajo los accidentes del pan, escarnecerle y perseguirle á hierro y fuego equivalía á escarnecer y perseguir la misericordia de Dios en su manifestación más asombrosa, contrapuestos el amor y el odio hasta subir el primero á un nuevo calvario y cometer el segundo un nuevo deicidio (1).»

(1) Tomo LVIII de la *Biblioteca de Autores Españoles*, de Rivadeneyra, que contiene los *Autos Sacramentales*. Prólogo del Colector, pág. XIX.

Esta bárbara tendencia del luteranismo insipiente debía causar en nuestro país mayor escándalo que en parte ninguna, porque entonces nadie aventajaba á los españoles en amor á la religión verdadera. Ni se aleguen en contradicción de este hecho indudable las austeras palabras con que poetas y moralistas habían condenado ó condenaban por aquellos tiempos á los tibios en la fe, á los pecadores y viciosos empedernidos que infestan hasta los pueblos más cristianos y de mejores costumbres, y contra los cuales extiende el látigo Carvajal en las *Cortes de la Muerte*.

Si en la turbulenta época de Enrique IV envuelta en tiranías y discordias, durante la cual llegó á su colmo la depravación y envilecimiento de grandes y chicos, de eclesiásticos y legos, pudo preguntar con mucha razón el capitán Hernán Mejía

¿Dónde está la devoción,
Los expresos mandamientos,
La dulce conversación,
La muy santa confisión,
El amor, los sacramentos,
El amargo arrepentir
De los jamás penitentes,
Los remedios del morir?,

dando margen á que Juan Álvarez Gato le respondiera que los vicios que sumían las virtudes *en defeto de los malos* eran

Porque el calor de la fe
Se resfría en los corazones,
Y porque los más mirados
Que tenemos entre nos
Andan muy desacordados,
Zahareños, revesados
De temer y amar á Dios (1),

no por ello ha de creerse que al exclamar años después nuestro placentino por boca de la *Muerte*, en las postrimerías del reinado gloriosísimo de los Reyes Católicos ó al alborear el de su admirable nieto:

¡Oh tristes, ciegos mundanos,
Ved cuánta es vuestra maldad!
Tenéis nombre de cristianos
Y las obras de paganos,
Y peores en verdad (2),—

condena faltas generales, sino vicios de que entre nosotros sólo estaban ya plagados los menos. Aunque el escándalo sea obra exclusiva de corto número de personas, mete siempre mucho más ruido que las modestas virtudes de la multitud morigerada; y cuanto fuere menos común,

(1) Todas las épocas de descreimiento y corrupción se parecen. Hoy, como en el siglo XV, podríamos decir con Álvarez Gato, sin faltar á la verdad:

Somos malos á porfía,
Y muy contentos de sello.

(2) Fol. iiij repetido (debe ser VII) de la citada edición de Toledo, 1557.

ocasionará mayor sorpresa y encenderá más eficazmente en pechos honrados calorosa indignación.

Avivado con tal motivo el fuego de nuestra santa fe católica era natural que el inspirado extremeño *se esforzase* á la obra presente por el *provecho que traería*, y por ser para él cosa *muy principal* servir al egregio mecenas á quien pensaba encaminarla. ¡Con qué afán no se agolparía en la plaza pública la regocijada muchedumbre de fieles á saborear los lances de la tragedia, bajo el azul pabellón del cielo, á los ardientes rayos del sol de junio, entre nubes fragantes despedidas de los incensarios, cubierto el suelo de ramos y olorosa juncia, ornadas las paredes y balcones de costosos altares y ricos tapices, embálsamado el ambiente con el perfume de mil y mil flores primaverales! Contemplad las bandadas de campesinos y forasteros recién llegados de otros pueblos de la comarca, dispuestos á rendir merecido aplauso al poeta, desviviéndose por penetrar el sentido alegórico de la fábula, prontos á seguir con ánimo desprevenido la varia suerte de los personajes, ahora doliéndose de las amarguras de José vencido por sus hermanos, ahora vertiendo lágrimas de dolor ó de júbilo con el anciano Jacob, ya presenciando con asombro los estragos del amor carnal en el pe-

cho de una mujer desenfrenada, ya, en fin, recreándose en los triunfos del patriarca salvador de Egipto, y siempre uniendo la expresión de su ferviente gozo al inefable de la Iglesia universal. ¿No percibís las sonoras carcajadas del sencillo vulgo cuando el *Faraute* hace alarde chistoso de poseer diversas lenguas (como para dar á entender que España estaba entonces en toda Europa), estropeándolas y chapurrándolas con gentil donaire? ¿No veis la sonrisa maliciosa, las furtivas miradas de inteligencia con que en ciertos apiñados grupos de espectadores se recoge la alusión á haberse deslizado entre ellos *gente de Judea*, signo infalible de la poca confianza del pueblo cristiano en la sinceridad de los judíos conversos? ¿Y no advertís cómo la tinta del rubor colora el rostro de las esposas mal seguras en la fe conyugal, cuando la mujer del confiado ministro de Faraón habla de la vergüenza que le espera si llega á saberse en casa del Rey la impura llama que la devora?

Si alguno pregunta cuál era esta engalanada plaza pública á donde acudían tantas y tan diversas gentes ansiosas de ver representar la tragedia *Josefina*, desde ahora declaro que me pondrá en muy grande aprieto, porque no puedo darle respuesta satisfactoria. Inclínome, no obstante, á creer que fuese la de la antigua ca-

tedral de Plasencia, en cuyos viejos muros se apoyaría el vistoso cadalso aparejado para la representación. De que ésta no se efectuó dentro del templo, sino al aire libre, da el *Farauto* reiterado testimonio, y muy señaladamente cuando anuncia que va á principiar la *tercera parte* del poema. «Gran sol hace (exclama), por lo cual el autor hoy se ha puesto en tirantes y en tablillas para hacer de sí un sombrero que á todos del sol defendiese... Nadie se fatigue; y si habéis calor soplaos los unos á los otros, que no hay herrero que no lo pase peor tras la fragua.»

El esplendor con que la Ciudad y Cabildo eclesiástico de Plasencia celebraban de muy antiguo la fiesta del *Corpus*, desahogando su entusiasmo por la Institución Eucarística en alegres danzas, en autos, comedias y representaciones dentro y fuera del templo, era tan grande que se había hecho notorio en toda España (1). Aquella venturosa centuria, cumbre

(1) "Todos los años hacen grandes fiestas (los padres dominicos del convento de San Vicente Ferrer) debajo del nombre del Rosario santísimo de Nuestra Señora, y con muestras exteriores de devoción, invenciones, *danzas*, *comedias*, *autos* y *representaciones* la festejan y celebran. Que así como en la gran solemnidad de *Corpus Cristi* se señala y aventaja la ciudad ó lugar que es más (y en esta demostración son muy sabidas en España las fiestas que la Ciudad y Cabildo eclesiástico de Plasencia sue-

de nuestro poder y grandeza, nombrada con justa razón *siglo de oro* de las letras españolas, vió crecer y desarrollarse en Plasencia tan ahincadamente la afición á espectáculos escénicos, que no había solemnidad ni suceso fausto que no se aderezase y exornase con alguna lucida representación. Llama D. Gutierre de Carvajal á los padres de la naciente Compañía de Jesús para que funden colegio en la ciudad cabeza del obispado, no sólo con el fin de extirpar la ignorancia, sino ansioso de inflamar á su rebaño en el amor y servicio del Señor y Criador de todas las cosas, y apenas dan principio los benditos religiosos á sus tareas de enseñanza, cuando hacia el año de 1554 se representa en casa del mismo prelado «con extraordinario aparato y aplauso de todo género de gente» la *Tragedia de Saul furens*, compuesta en latín por el toledano padre doctor Dionisio Vázquez, primer prefecto de tan fecun-

len hacer), á ese estilo y andar quieren que se conozca y manifieste en los pueblos de consideración de Extremadura la devoción grande que seglares y eclesiásticos tienen á Nuestra Señora del Rosario.„ (Fray Alonso Fernández, *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia*, lib. II, cap. IV, pág. 112.)—Véase también la *Historia del Colegio de Plasencia, de la Compañía de Jesús*, escrita á fines del siglo XVI por el P. Jerónimo Romano de la Higuera, de la misma Compañía, fol. 3. (MS. que existe en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, estante 14, núm. 53.)

das escuelas. Determínase pasar el Santísimo Sacramento de la Iglesia vieja á la nueva de la Cofradía y veneración de Santa Ana en la octava del *Corpus*, miércoles 11 de junio de 1561; pues no bien acaba la misa represéntase en la calle, delante de la iglesia, una tragedia latina de *La Transmigración de Babilonia* escrita al propósito por el padre Alonso de Heredia, lector de retórica en el colegio de la Compañía, «saliendo cada representante, cada vez que salía, con diferente vestido.» En 1562 logra el padre Baltasar Loarte hacer unas paces necesarias al sosiego y quietud de Plasencia, donde andaban muy encendidos los bandos de Zúñigas y Carvajales; y habiendo concertado á gusto de ambos que fuese en la Compañía el convite para celebrarlas, precédele «una hermosa *Representación de la Paz y Amor*, que públicamente se hizo con mucho aparato y edificación, así de los caballeros como de toda la ciudad (1).» Por último, cuando el día de *Corpus Christi* de 1578 se trasladó el Sacramento á la catedral nueva, entre otras regocijadas fiestas y representaciones se ejecuta en medio de la plaza *El Naufragio de Jonás profeta*, sím-

(1) *Historia del Colegio de Plasencia*, antes citada, folios 3, 12, 9 y 10. Véase el *Apéndice B* inserto á continuación de este prólogo.

bolo de la gloriosa resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, en un gran tablado que tenía en lo alto «un mar de sesenta pies de longitud y veinte de latitud, con abundancia de agua que con mucho artificio habían hecho subir allí,» donde se gallardeaba una graciosa nave con sus velas y jarcias, de tanta grandeza, que estaban dentro muchos marineros y pasajeros vestidos de librea; y «se vió la nao ir por el agua, en la cual hubo gran conmoción y tormenta, con artificio de pólvora que debajo del tablado se encendió (1).»

Aunque estas obras dramáticas sean hasta ahora desconocidas, basta saber la fecha en que se hicieron y recitaron las dos últimas para desvanecer en parte el error con que afirma el erudito Barón de Schack que «no existe drama alguno religioso que corresponda al periodo comprendido entre 1561 y los últimos diez años del siglo, ni se hallan tampoco datos históricos que nos ayuden á conocer los perdidos (2).» En la misma ciudad de Plasencia se

(1) *Cathalogo de los Señores Obispos que han ocupado la silla Pontificia de la Ciudad de Plasencia*. MS. señalado en la Bib de la Real Acad. de la Hist. con la marca C. 7, fol. 250 y siguientes.

(2) *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*, por Adolfo Federico de Schak, traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier: Madrid, 1862. T. I, pág. 189.

ejecutó el día del *Corpus* de 1563 una *Tragedia de Nabuc Donosor* compuesta por el padre maestro Juan Álvarez, llamado más comunmente Juan Pablo, en la cual se hizo tan al vivo el echar los niños en el horno que «creyeron algunas personas que se quemaban de veras (1).»

Esto respecto á datos históricos; que tocante á piezas de aquel periodo puedo ofrecer al apreciable historiador del Teatro español (sin contar las recitadas al aire libre en Alcalá de Henares por marzo de 1568 y las que registra Barrera en su *Catálogo*) *seis* no mencionadas por nuestros bibliógrafos é incluídas en un códice que fué de fray Bernabé de Padilla, fraile menor, perteneció luego al licenciado Francisco Porras de la Cámara, racionero de la Iglesia hispalense á principios del siglo XVII, y hoy para en la selecta librería de mi querido amigo D. José Sancho Rayón, á quien debo exacta copia de las tres mejores. Inéditas, según presumo, lleva una la fecha de 1572 (el *Auto del nacimiento*); es de 1574 la *Loa y Acto* sin título en que intervienen *Justicia*, *Temor*, *Simple* y *Romero;* y por último, se hizo y representó en Andújar, año 1575, el *Acto del San-*

(1) *Historia del Colegio de Plasencia*, cap. XVII, folio 19 vuelto.

tísimo Sacramento, cuya *loa* termina de esta manera:

Lo que se recitará
Será una lid temerosa
De *Lucifer* que vendrá;
Simplicidad quedará
Triunfante y victorïosa.

La decidida afición de los placentinos á sacras representaciones hace probable que Carvajal, hijo de aquella patria, prefiriese contribuir con su tragedia al lucimiento de las fiestas del *Corpus* en su ciudad nativa, emporio del saber extremeño desde fines del siglo xv. El dirigirse de nuevo al Marqués de Astorga diciéndole por remate de la *Josefina*: «Suplico á vuestra señoría la resciba en servicio; y si tal como yo quisiera no salió, á lo menos el deseo no fallesció: ahí la envío polida y limada,» pudiera muy bien denotar que á la sazón no moraban ambos en el mismo punto, y que el dedicante remite al mecenas la preciada hija de su entendimiento, ya estando el Marqués en sus estados de Galicia, á donde fué acompañando al rey Carlos, elegido Emperador de Alemania, cuando partió á Flandes por mayo de 1520, ya durante su residencia en Valladolid (de 1521 á 1523) terminada la rebelión de los comuneros contra quienes luchó en defensa de la autoridad real, y concluída la campa-

ña de Navarra donde capitaneó crecida hueste de sus naturales vasallos.

Ni es la presente producción la única del mismo asunto que por entonces se hubo de poner en tablas para festejar el adorable misterio de la Eucaristía. Hemos visto que en los *Catálogos* del siglo XVI aparece entre las piezas dramáticas prohibidas por la Inquisición una *Farsa llamada Josefina*. Pues ésta, malamente citada en los *Índices* con el calificativo de *farsa*, y que algunos presumían fuese la hermosa tragedia de nuestro autor (limpia de toda mancha acreedora al anatema inquisitorial), debió también ser recitada en Plasencia antes de que recayese sobre ella el decreto prohibitivo. Así resulta del expediente instruído por el Santo Oficio para calificar la *Comedia Josefina*, del cual se conserva un curioso fragmento en el archivo de Simancas (1). Los dos papeles que traslado á continuación, cuyos originales radican en ese mutilado expediente, son de mucha importancia para fijar este punto. Dice el uno, copiado al pie de la letra:

«Yo he uisto la carta del cauildo de plasencia y la *Comedia llamada Josephina* que coneya

(1) Inquisición: expedientes de calificaciones de libros: L. núm. 274. Fragmento del expediente para calificar la comedia "Josephina."

uino y hallo que contiene lo mismo que la prohibida en nro. Catalogo la qual se puso en el, solamente por haberse hallado puesta en el catalogo antiguo de hespana sin que precidiese otro examen ni censura. yo me acuerdo hauerla uisto y ni esta ni aquella Tienen otra cosa sino la historia de Joseph que se cuenta en la biblia. La raçon que pudieron Tener para uedalla fue (alo que entiendo) el parecer que no era conuiniente que anduuiese en lengua vulgar y en manos de todos lo que alli se cuenta de los sueños de Joseph y de farahon y sus criados por no dar occasion a que la gente del vulgo diese credito a sueños vanos y lo segundo porque tanbien en la misma historia se trata de los desatinados amores que la muger de putifar tuvo queriendo forçar a Joseph su esclauo los quales enla comedia se leen y representan con sus colores y muy al uiuo hauiendo passado por ello El Sagrado Texto ligera y sencillamente contando sola la uerdad del hecho. demas desto se interpone aqui una criada que se offrecio a ser tercera de su ama para ayudarle a salir con su loco intento lo qual es contra la uerdad de la hystoria y pintado como aqui se pone puede prouocar algun mal exemplo demas del Desacato que se hace ala historia sagrada poner a su sombra y entretexer a su uerdad esta mentyra. pero yo he occurrido a este

inconuiniente y he señalado que se borre todo esto y quitandose no me parece que le hay en que se represente para solenizar esta fiesta antes sera de provecho para despertar La deuoción de los fieles En Madrid a 4 de junio 1599. EL DOCTOR PEDRO LÓPEZ DE MONTOYA.»

El otro se halla concebido en estos términos:

«En Madrid a 5 de Junio de 1599 años se vio este parecer del dr. montoya cerca de si esta prohibida o no la comedia Josephina por los SS del Consejo los quales dijeron que no a lugar de darle licencia Al cabildo de plasencia para que se represente la dicha comedia | SS. Çuniga Calda Vigil Mendoça Licomana Camara Borja estando presente Su S.ª»

Ahora bien: el Cabildo de Plasencia recurre al Consejo de la Inquisición para que levante el entredicho puesto en sus índices ó catálogos (desde el antiguo de España, esto es, desde el impreso en Valladolid en 1559) á la *Comedia llamada Josefina*, donde se interpone una criada que se ofrece á ser tercera de su ama para ayudarle á salir con su loco intento. El Doctor López de Montoya, encargado de la revisión, no encuentra inconveniente en permitir representarla, borrando y quitando esa mentira entretejida con la verdad de la historia. La comedia remitida al examinador contiene lo mismo que la incluída en el Índice, según lo de-

clara él propio en las primeras líneas de su dictamen fechado en 1599. Del año 46 data la única edición conocida de la tragedia de Carvajal, muy anterior al primer catálogo de libros prohibidos por el Santo Oficio. En la obra de nuestro elegante placentino se buscarán en vano criadas ni tercerías. ¿Qué mayor prueba se requiere para poder asegurar que la *Tragedia Josefina* de Carvajal nada tiene que ver con la *comedia* del mismo nombre calificada de *farsa* en los índices de la Inquisición (1)?

Aún no he logrado hallar ejemplar ninguno de la *Comedia de Josep* compuesta por Fernando de Briz y divulgada ya por medio de la estampa en 1527. El sumario apuntamiento en que habla de ella D. Hernando Colón (2) indúceme á tenerla por salida de las prensas de Nápoles, donde se imprimieron no pocas obras españolas en el primer tercio del siglo XVI. ¿Sería quizás esta comedia la *Josefina* que el Cabildo de Plasencia quiso volver á represen-

(1) La cosa me parece evidentísima. Lo cual no ha impedido que el Sr. D. Vicente de Lafuente, docto académico de la Historia, después de conocer lo antedicho, y refiriéndose á esta *Tragedia*, me haya acriminado, con ligereza impropia de su gravedad y circunstancias, por haber reimpreso la *Josefina*, suponiendo que es esta la incluída en los índices expurgatorios.

(2) Véase el *Apéndice A* que va al fin del presente *estudio*.

tar el año 99? ¿Nacería tal vez bajo el hermoso cielo de la antigua Parténope mientras vivió allí el extremeño Torres Naharro, que dió á luz en Nápoles su *Propalladia* en 1517? La fama del brillo y aparato con que celebraba Plasencia la fiesta del *Corpus* ¿haría que Briz enviase á la extremeña Atenas este parto de su ingenio, y lo escogería el Cabildo en tal ocasión por más corto que la tragedia de Carvajal ó por más moderno en su repertorio? ¿Daría margen á semejante preferencia el ser la obra de mayor desenfado y estar más al alcance del gusto y comprensión del vulgo, entonces, como ahora, propenso á deleitarse con lo bajo y chocarrero antes que con lo delicado y sublime? Todo podría ser; porque si hemos de apreciar las cosas imparcialmente, dado que el espíritu del Dr. Montoya parezca en el informe copiado arriba menos escrupuloso y recoleto que el de los señores consejeros de la Inquisición, todavía juzga capaz de *provocar algún mal ejemplo* el modo como se ven pintados los amorosos desvaríos de la mujer de Putifar en la comedia sometida á su consideración y juicio.

III.

Difícil es, si no imposible, determinar fijamente en cuál de las naciones cultas de Euro-

pa se redujo antes á forma dramática la historia del patriarca José. Consta que por los años de 1264 varios novicios hicieron en Heresburgo una comedia de *Josepho vendito et exaltato* (1), que es la misma á que se refiere Lauriso Tragiense cuando escribe que en la abadía de Corbeja se representó aquel año «un drama intitulado *Joseph vendido*, del que ha quedado memoria en los anales corbejenses (2).» Por testimonio irrecusable sabemos que en España desde fines del siglo XIII ó principios del XIV los beneficiados de la catedral de Gerona representaban también durante la procesión del *Corpus*, en varias plazas de dicha ciudad, *El sueño y venta de José* (3). Á estas noticias, las más

(1) Así da la noticia el sabio ÉDÉLESTAND DU MÉRIL en eruditísima nota de las págs. 37 y 38 de sus interesantes *Origines latines du Théatre moderne* (París, 1849): "Juniores fratres in Heresburg sacram habuere comoedian (en 1264) de Josepho vendito et exaltato; quod vero reliquia ordinis nostri praelati male interpretati sunt:„ ap. Leibnitz, *Scriptorum brunsvicensia illustrantium*, t. II, pág. 311.

(2) *Conversaciones de* LAURISO TRAGIENSE, *pastor árcade, sobre los vicios y defectos del Teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos; traducidas de la lengua italiana por* D. Santos Díez González *y* D. Manuel de Valbuena (Madrid, 1798), pág. 277.—*Dictionnaire des Mystères* (París, 1854), col. 477.

(3) "Dijimos en otra parte que la fiesta del Corpus fué instituída en Gerona por Berenguer de Palaciolo, el cual murió en 1314 (en 1313 dice equivocadamente la

antiguas que encuentro de representaciones de dicho asunto, pueden añadirse muchas piezas sacadas de la misma historia, ya en latín (idioma común de la Iglesia y de los sabios en toda Europa en los últimos siglos de la Edad media y en los más brillantes días del Renacimiento), ya en alemán, francés, italiano y español. Pero si conocemos seguramente la fecha de ciertas impresiones de tales dramas, no podemos decir á punto fijo cúyos sean algunos ni cuándo sus autores los compusieron, pues harto es sabido que á veces suele pasar mucho tiempo desde que se escribe una obra hasta que se ve en letra de molde. Aunque no con exactitud, cabe fijar aproximadamente la época en que se representó en Italia la *Comedia de Jacob y de Josef* compuesta en seis actos y un prólogo en *terza rima* por Pandolfo *Collenutio*, como estampa la primera edición conocida, ó *Collenuccio*, como dicen Tiraboschi, Signorelli y Ginguené (1). Escrita á instancias

traducción española de Schack, t. I, p. 93). La procesión se hacía por la mañana; y además de ir en ella gigantes y otras ridículas figuras, en las plazuelas de San Pedro y del Vi los beneficiados de la catedral representaban el sacrificio de Isaac, el sueño y venta de José, y otros asuntos sagrados.„ (Fray José de la Canal, *España Sagrada*, t. XLV, p. 24, primera columna.)

(1) En el *Apéndice A* transcribo la portada de la que se estima edición príncipe de esta obra, impresa en Venecia

del magnífico protector y cultivador de las buenas letras Hércules I, Duque de Ferrara, por cuyo mandado hizo el poeta una traducción en tercetos del *Anfitrión* de Plauto, que se representó en el palacio de aquel príncipe á 26 de enero de 1487. Habiendo sido Collenuccio degollado en la cárcel de orden de Juan Sforza, señor de Pésaro, el 11 de julio de 1504, es de presumir que compusiese tal obra, lo más tarde, en la última década del siglo XV, pues los postreros años de su vida fueron harto agitados para que pudiera entregarse al dulce comercio de las Musas (1). De fecha anterior me parece la *Moralité de la Venditión de Joseph* (2) de que hablaré más adelante; pero la sola impresión antigua de esta pieza que ha llegado á nosotros no expresa el lugar ni el año en que se efectuó. De otras del mismo asunto hallará

el año 1523. La impresión más antigua que cita Allacci en su *Drammaturgia* es de 1525. Tiraboschi y Signorelli, refiriéndose á Quadrio (*Storia e Ragione d' ogni Poesia*), parece como que tienen por primera edición del drama de Collenuccio la de 1564. Véanse la *Storia della Letteratura Italiana di Girolamo Tiraboschi* (Milán, 1822-26), t. VI, p. 1315; la *Storia critica de' Teatri antichi e moderni* del *Dottor Don Pietro Napoli-Signorelli* (Nápoles, 1777), p. 205, y la *Histoire Littéraire d'Italie, por P. L. Ginguené*, t. III, p. 442 (París, 1811).

(1) Tiraboschi, *Storia della Lett. Ital.*, t. VI, páginas 1108 y siguientes.

(2) Véase el *Apéndice A.*

el lector noticia en el *Apéndice A* que sigue al presente *estudio*.

Consagrado el Teatro eclesiástico, único verdaderamente popular en Europa durante la Edad media y aun entrado el siglo XVI, á poner en acción los misterios de nuestra santa fe católica, las narraciones de la Sagrada Escritura, la vida y gloriosa muerte de los elegidos del Señor, las virtudes que engendra y robustece la moral cristiana; tributario del espíritu alegórico, tan común y de gusto general en aquellos tiempos, y á que admirablemente se prestaba la índole de las parábolas bíblicas, natural era que los dramáticos no echasen en olvido la historia del patriarca José, luz y espejo de la castidad más acendrada. Figúranse en ella, como es sabido y se ha visto anteriormente, y como á par de nuestros ingenios lo indica la *Moralité* francesa poniéndolo en boca del mismo *Dios:*

Les grandes iniures et tors
Que iesus mon filz souffrira
Quant entre ses freres sera
Car par lung deulx sera vendu
Et affin que mieulx estendu
Soit ansi quil se doibt entendre
Par enuie voirrez ioseph vendre
Lung de ses freres le vendra
Qui argent comptant en prendra
. . . . . .
Donc ioseph le precedera
Ainsi que voirrez auiourdhuy

Tout ce que ioseph souffrira
Sera du saulueur acomply.

¿Qué asunto más digno de dar empleo á la musa escénica en las grandes solemnidades de la Iglesia católica? ¿Cuál más á proposito para recordar á los fieles, mediante un símbolo lleno de vivísimo interés, los padecimientos que experimentó el Salvador por redimirnos de la mancha del pecado? ¿De qué otro se podían sacar lecciones más provechosas, cuando las costumbres públicas, si no tan relajadas como al presente (porque aún existía el freno del temor de Dios y no era dable hacer con impunidad gala ó mérito de vicios y crímenes), estaban tocadas de vergonzosa disolución en no pocos plebeyos, sin que faltasen ejemplos de mal vivir entre la gente más granada? Así hubo de comprenderlo nuestro placentino, con alta previsión moral y maravilloso conocimiento de la belleza artística. Quizá por ello reservó para la madurez de su ingenio el componer esta tragedia, después de haberse ejercitado y preparado escribiendo poemas dramáticos menos importantes sacados también del Antiguo y Nuevo Testamento.

En otros paises los autores de misterios, moralidades, autos, farsas y representaciones sacras solían buscar inspiración en los evangelios apócrifos, en tradiciones y antiguas le-

yendas rabínicas, y hasta en los nacientes desvaríos del luteranismo ó calvinismo de que algunas obras de la época muestran dejos cuyo mal sabor da á conocer la impureza del origen (1). En España, por el contrario, el poeta dramático se inspiraba principalmente en los

(1) Prescindiendo del moderno Teatro latino, tan cultivado en el siglo XVI por poetas de todas las naciones de Europa, y que ofrece á cada paso obras semejantes á las del presbítero *Schoepperum* de quien el Concilio Tridentino prohibió la tragicomedia sacra nominada *Monomachia Davididis et Goliath* (sin que falte en las demás del autor algo de lo que indico arriba, como se advierte en la que él calificó de *piadosa* y rotuló *Voluptatis ac virtutis pugna*, de que he visto ejemplar impreso en Colonia en 1546), bastará para conocer la exactitud de mi observación fijarse en el voluminoso *Mystere des Actes des Apostres* representado en París en el *hostel de Flandres* el año 1541, y donde los diablos se despachan á su gusto apellidando á los discípulos del Salvador *coquins de Jesus*, *chiens mauldictz*, *Douze coquins qui se nomment apostres*, y otras cosas por el estilo, ó bien tener idea de *Le jardin de Jennes auecques la plainte de Religion et le soulas de Labeur*, escrito en el reinado de Luis XII y atribuído por algunos á Juan Marot. En los primeros tiempos de la llamada *Reforma* los sectarios del error buscaron en el teatro un medio eficaz de propagar sus falsas doctrinas ministrando cautelosamente el veneno á la multitud bajo la inocente apariencia de representaciones sagradas. Sin salir de la católica Francia pueden hallarse, además de las referidas, muchas piezas que corroboran lo dicho. Mencionaré, entre otras, *Le Sacrifice d'Abraham* y *Le Mystere de la Nativité* (Lyon, 1539) cuyo espíritu se comprenderá fácilmente recordando el que animaba al autor. Encubierto reformista, Bartolomé Arneau logró hipócritamente que le encargasen la dirección de un colegio esta-

libros que la Iglesia católica recibe como canónicos, sin aceptar (fuera de rarísimos casos excepcionales) adornos ni alteraciones que desvirtuasen ó desfigurasen en lo más mínimo la sencillez de la Sagrada Escritura. De aquí la fidelidad con que Carvajal se atiene á la historia de José tal como se cuenta en los capítulos del XXXVII al L del *Génesis*, desentendiéndose por completo de la tradición koránica, á pesar de haberla seguido muy de cerca y exornado con incidentes que no carecen de cierta poesía el poema aljamiado de *Yusuf*. Pertenezca éste al siglo XIII, como sostiene el Sr. Ríos con buenas razones (1), ó corresponda al XVI, según piensan personas muy competentes, presumo que el autor de la *Comedia Josefina* prohibida una vez y otra por la Inquisición debió tener ya conocimiento de ese morisco poema. En él, como en la susodicha comedia, hay una criada que ayuda en sus locos amores á la mujer del eunuco de Faraón. Y pues tal criada no figura en el *Génesis* ni en

blecido en Bourges su ciudad natal. Allí, abusando de tan noble cargo, pervirtió á la juventud; y llegó á tanto su locura, que un día del *Corpus* tiró desde la ventana una piedra al sacerdote que llevaba el Santísimo Sacramento. Verdad es que la indignación popular le hizo pagar en el acto con la vida su fanatismo protestante.

(1) *Historia crítica de la Literatura Española*, t. III, parte II, cap. VII, págs. 369 y siguientes.

el *Korán* y parece invención de la leyenda aljamiada, podría ser muy bien que el dramático del siglo XVI hubiese tomado del poeta mudéjar la idea de hacer intervenir una tercera en los livianos amoríos de la mal regida consorte de Putifar (1).

Ignoro qué influencia ejercería en la manera de tratar el asunto y en el plan, desarrollo y caracteres de las piezas escritas en la primera mitad del siglo XVI para divulgar las virtu-

(1) Véase cómo narra el caso el poema de *Yusuf:*

Criólo Zalija; muy bien lo hubo criado
E de buen corazón lo hubo guardado;
Como era apuesto, pagóse del privado,
Demandóle barato é nol' semejó guisado.
Dijo á su privada: «Ya sabes, hermana,
Como yo crié á Yusuf en cada semana,
Muy bien lo guardé de noche y de mañana,
Y él no me lo precia más que si fuese vana.
»Dame sabiduría é sapiensa clara,
Ca yo non puedo facer qu'él acate mi cara;
Solamente que él me vediese é luego me amara,
E ficiese á mis guisas en lo que yo mandara.»
Dijo la su privada: «Yo vos daré un consejo,
Vos dadme haber é yo faré un bosquejo,
Yo habré un pintor que mestorará arrecho,
Yo faré de manera que él vienga á vuestro lecho.»
Cuanto la demandó, todo fué bien guisado, etc.

(*Historia de la Literatura Española por M. G. Ticknor, traducida al castellano con adiciones y notas críticas por D. Pascual de Gayangos, individuo de la Real Academia de la Historia, y D. Enrique de Vedia.* Madrid, 1856. T. IV, Apéndice H, pág. 254.)

des y excelencias del glorioso salvador de Egipto, la *Historia de Josef, hijo del gran patriarca Jacob*, copilada por Joan Ruiz de Corrella é impresa en Valladolid el año de 1507. Desgraciadamente no he podido haber á las manos este libro, registrado por D. Hernando Colón en el importante Catálogo de su curiosa y riquísima biblioteca (1). Pero sea de ello lo que fuere, sabido ya que la intervención de esa criada pudo influir en que la Inquisición prohibiese la comedia *Josefina*, merece alguna atención la circunstancia de aparecer dicha figura en otra comedia del siglo XVII que sin reparo del Santo Oficio corrió impresa como de D. Pedro Calderón con el título de *Los Triunfos de Josef* (2).

Y ya que tratamos de dramas destinados á realzar las perfecciones de José, *imago virtutum omnium* como le llama el jesuita Libens en el prólogo de sus dos tragedias latinas que lo tienen por protagonista (3), séame permitido recordar aquí un *Auto* á que antes hice referen-

(1) *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, t. II, col. 535.

(2) *Los Triunfos de Joseph, comedia famosa de D. Pedro Calderón*. Sin lugar ni año de impresión. Forma parte de un tomo en 4.° compuesto de trece comedias de distintas ediciones, la mayor parte atribuídas á Calderón de la Barca.

(3) Véase el *Apéndice A*.

cia, y añadir algo á lo expuesto en aquella nota. Otro ejemplar más moderno de la *Victoria de Cristo*, de que dicho auto forma parte, confirma ser su autor el bachiller Bartolomé Palau (1). En efecto, la *Bibliotheca hispano nova* de D. Nicolás Antonio y la *Valentina* de Rodríguez lo declaran también autor de esa *alegórica representación* (2), refiriéndose á la edición hecha en Valencia por Juan Navarro en 1583, muy anterior á la que cita Barrera. Insisto, sin embargo, en creer de mayor antigüedad la obra, y aun tengo por cierto que Palau fué realmente contemporáneo de Micael de Carvajal. ¿Será fuera de propósito apuntar la prue-

(1) *Victoria de Cristo. Por el Bachiller Bartolomé Palau.* Al fin dice: *Con licencia. Impresa en Barcelona Por Antonio Lacaballería año de* 1670. *y Reimprêsa en Manresa: Por Domingo Coma Impresor y Librero, Año 1777.* Es un opúsculo de 60 páginas en 4.°, á una y dos columnas, y que no contiene la *dedicatoria* que hay en el ejemplar de Sancho Rayón. La edición que cita Barrera en su *Catálogo*, tomando la noticia de los *índices* del erudito Durán y de mi sabio é inolvidable amigo D. José Fernández-Guerra, es la misma de 1670 que sirvió para esta reimpresión de Manresa.

(2) "Bartholomeus Palau, valentinus, scripsit carmine: *Vitoria de Christo. Alegorica representacion de la captividad espiritual, y de la Redencion de Christo*: Valentiæ apud Joannem Navarrum 1583. in 8.„ (*Bibliotheca hispana nova*, t. I, Madrid, 1783.)—"Bartolomé Palau. Natural de Valencia. Ignórase su profesion. Escrivió en verso. *Vitoria de Christo* etc.„ (*Biblioteca valentina*, Valencia, 1747.)

ba, tratándose de un dramático tan mal conocido que hasta el cauto y noticioso *Catálogo bibliográfico y biográfico* de nuestro Teatro antiguo hace de él dos diferentes autores? Me figuro que no. Mas aunque lo fuese, pienso que los aficionados á estos estudios han de acoger con benevolencia tal digresión, porque en ella verán noticias que no aparecen en nuestras historias literarias.

Al mismo tiempo y con igual motivo que la de Carvajal nos ha recordado Wolf modernamente la existencia de un dramático español del siglo XVI nombrado Bartolomé Palau, deteniéndose á exponer el argumento de su *Farsa llamada Salamantina*, de que se conserva en la Biblioteca Real de Munich un ejemplar impreso en 1552. Barrera incluye también á Palau en su *Catálogo;* pero teniéndolo por persona distinta del autor de la *Victoria de Cristo*, se desatiende de la identidad de nombres y apellidos, y hasta de la circunstancia de revelar el poeta en la *farsa* que era *estudiante* y decirse ya *bachiller* en la *alegórica representación*. Para mí ambas obras son parto de un solo ingenio; pudiendo estimarse aquélla como fruto desenfadado y alegre de la juventud, y ésta como grave y meditada creación de la edad viril. ¿De qué tiempo data la *Salamantina?* Barrera no lo dice, sin duda por no haberla vis-

to, y Wolf la cree de mediados del siglo XVI ateniéndose á la fecha de la única impresión conocida. Sin determinarlo fijamente por falta de datos seguros, créola del primer tercio de aquel siglo, que es precisamente la época en que florece Carvajal. Así lo deja adivinar este diálogo entre el *Estudiante* y el mozo de espuelas *Soriano*:

ESTUDIANTE.

¿Por qué, veamos, no asentáis
Con los nobles de valía?
Que en Salamanca *hoy dia*
Hartos hay, si los buscáis.

SORIANO.

¿Con quién puedo?

ESTUDIANTE.

Con un Don *Diego Acebedo*
Ó un señor Don *Bernaldino*.
Con otros que con el dedo
Por tales los adevino.
Todavía
Con Don *Rodrigo Mejía*
Y otros muchos semejantes,
Que honran la caballería
Con sus hechos muy pujantes.

Averiguado el tiempo en que alguno de estos nobles de valía pudo morar en la ciudad del Tormes, será fácil deducir aproximadamente cuándo Bartolomé Palau compuso y tal

vez recitó en aquel emporio de la ciencia su graciosa farsa, mal apreciada y juzgada por el curioso investigador alemán. Fijémonos desde luego en el primero de los caballeros salmantinos que nombra el poeta, en D. Diego de Acebedo. Un escritor de aquel siglo, Pedro González de Trasmiera, dice lo siguiente al hablar de linajes de Salamanca en su *Triunfo Raimundino:*

De *Acebedo*, gran solar,
Salió *Don Diego* esforzado,
Que en Salsas fué señalado
Con esfuerzo militar (1).

En la defensa de Salsas, esto es, por octubre de 1503, un D. Diego de Acebedo natural de la Atenas de Castilla se señala bizarramente honrando la caballería con sus pujantes he-

(1) *Triunfo Raimundino de P.º Gonzalez de Trasmiera*. Empieza:

Salamanca fué çercada
De Hercules el poblador,

y concluye:

Con algunas nobedades
Que ha el tiempo reedificado.

MS. en folio, de 4 hojas, á dos columnas con indicaciones marginales, letra del siglo XVI. Consta de 79 coplas, y es el último opúsculo de un tomo de *varios* de la Biblioteca Nacional marcado R 60.

chos, como dice Palau. ¿Será conjetura despropositada suponer que este D. Diego es el citado en la *Salamantina*, y que volvería á descansar en su casa solariega concluída la gloriosa campaña del Rosellón? Para mí esto es indudable. Y aun pienso que no andará lejos de la verdad quien imagine que el ingenio aragonés (pues Bartolomé Palau se dice nacido en Burbáguena, aunque Nicolás Antonio y Rodríguez le tengan por valenciano) debió borrajear su exacto cuadro de costumbres estudiantiles para una fiesta universitaria, cursando él las aulas salmantinas en los años que siguieron á la terminación de aquella guerra. La *Victoria de Cristo* es muy posterior. Pero como la reimpresión del siglo pasado (estropeada con bárbaras adiciones) no contiene la dedicatoria, á la que falta el principio en el ejemplar de Sancho Rayón, ni conozco el nombre del Mecenas, ni puedo, por consiguiente, sacar de él luz. Sin embargo, el autor se declara al fin *súbdito capellán* de un prelado de *Real prosapia*, lo cual me hace sospechar que hubo de dirigir su obra al docto historiador y anticuario Don Fernando de Aragón, nieto del Rey Católico, investido con la dignidad de Arzobispo de Zaragoza desde 20 de marzo de 1539 (1).

(1) Años después de publicado por vez primera este

IV.

El deseo de facilitar camino á los estudiosos estableciendo en la historia literaria divisiones y subdivisiones para clasificar y agrupar convenientemente las varias especies y géneros de productos intelectuales, me parece digno de loa. Pero es necesario que tal clasificación se efectúe teniendo en cuenta la integridad de los hechos. Es menester que nazca de exacto y profundo conocimiento de la materia, y sobre todo que no estribe en preocupaciones siempre enemigas de la verdad. Por desgracia, en lo que atañe á nuestros antiguos dramáticos (á contar desde la mal conocida pléyade que florece bajo el cetro de los Reyes Católicos y de su nieto el Emperador hasta el sevillano Juan de la Cueva y el valentino Cristóbal de Virués, inmediatos precursores de Lo-

escrito ha comprobado la exactitud de mis anteriores observaciones, con gran copia de sólida erudición, el sabio académico D. Aureliano Fernández-Guerra; el cual ha dado noticia hasta de *nueve* ediciones de la *Victoria Christi* de Bartolomé Palau hechas desde 1539 á 1846. Véase el interesante libro en 4.° mayor titulado *Caída y ruina del Imperio visigótico español. Primer drama que las representó en nuestro Teatro* (págs. 14 y 15), con cuya dedicatoria me ha honrado la fraternal amistad de Fernández-Guerra.

pe de Vega y su escuela), propios y extraños han solido trocar los frenos por seguir opiniones acreditadas, pero erróneas, sin pararse á reflexionar con madurez sobre el valor y significación verdadera de los datos recogidos, cuando no guiados por la idea preconcebida de que éstos no digan lo que dicen sino aquello que cada historiador ó crítico se figure desde luego que deben decir. De otra suerte hombres tan eruditos y sagaces como Schack y Ticknor mal caerían en la equivocación de suponer, ya que el elemento popular no empezó á tener cabida en la escena española ó á perfeccionarse en ella hasta que Juan del Encina le dió abrigo en sus *églogas* y *representaciones*, ya que entre nosotros el drama nacional no tocó tal resorte antes de Lope de Rueda. Verdad es que historiadores tan ilustres no se toman la molestia de definir terminantemente en lo que ese elemento consiste, dejando campo abierto al juicio arbitrario de cada uno, y por consiguiente desvirtuando ó amenguando la importancia y ventajas de la clasificación. Mas sea cualquiera la interpretación de lo que entienden por elemento ó resorte popular, y admitiendo que aludan á la introducción de personas vulgares en la fábula escénica, á la intervención de gentes del pueblo retratadas con su propio colorido, siempre tendremos que convenir (so

pena de cerrar los ojos á la evidencia) en que la representación de figuras y costumbres populares en el drama español es más antigua que Encina, y por ende que Lope de Rueda: viene de los autos y farsas con que durante la Edad media celebrábamos en el templo la Natividad del Señor, la fiesta de los santos patronos de ciudades y villas, en suma, todas ó las más augustas solemnidades eclesiásticas. ¿Á qué otro fin, sino á corregir los abusos y el excesivo empleo de ese elemento popular en las representaciones sacras de nuestra nación, se dirigen reiteradas prescripciones de concilios y reyes, por lo menos desde el siglo XIII hasta fines del XVI? Lo he dicho repetidas veces é importa no perderlo de vista para poner las cosas en su debido punto: lo popular, lo verdaderamente popular en España tocante á representaciones dramáticas desde que en plena Edad media renacen en el templo con distinto carácter del que tuvieron en la antigüedad pagana hasta estos últimos siglos, son las farsas, comedias y autos representados dentro ó fuera de la iglesia con objeto de solemnizar festividades del culto (1). Nada es más

(1) Francisco Manuel Trigozo d' Aragão Morato, al hablar del Teatro español contemporáneo de Encina y de Gil Vicente en su *Memoria sobre o Theatro Portuguez*

exacto, aunque lo ponga en duda, contradiciéndome con su natural viveza y donaire, mi querido amigo D. Juan Valera, enriquecido con muchos conocimientos, pero bastante flojo en este asunto, donde apenas hace otra cosa que reproducir truncadas citas del árcade Lauriso Tragiense en sus muy conocidas *Conversaciones*, ó aceptar sin examen las noticias y juicios del Barón de Schack (1).

Refiriéndose á lo que entiendo por elemento popular en el primitivo Teatro español, recuerda Gallardo que nuestro sabio rey Don Alfonso X se vió ya «precisado á llamarle con leyes á lo divino, para corregir su espíritu na-

(t. V, de las de la *Academia Real das Sciencias de Lisboa* impreso en 1817, p. 49), asegura que nuestros autos sagrados "não passavão de meras *representações burlescas* „*das ceremonias da Religião*, nas quaes nenhum Poeta de „consideração tomava parte.„ Me ha parecido éste lugar á propósito para sacar á la vergüenza tan desatinada aserción.

(1) *Estudios críticos sobre Literatura, Política y Costumbres de nuestros días*, por D. Juan Valera, de la Real Academia Española, t. II (Madrid, 1864). Al apreciar mi *Discurso acerca del Drama religioso español antes y después de Lope de Vega* (págs. 57 á 88) no hace alto Valera en las curiosas noticias que dí en él, hasta entonces desconocidas del público y de los doctos: sólo se fija en el espíritu de aquel bosquejo interpretándolo caprichosa y exageradamente, acaso para que su claro ingenio pudiera lozanearse combatiendo quimeras y tuviese ocasión de maldecir de las edades pasadas.

to de *profanidad* (1).» Yo bien sé que Gallardo exagera esta propensión de las representaciones sacras á usar y abusar del elemento popular ó profano, suponiendo equivocadamente que en ello se diferencia nuestro antiguo Teatro de los demás de Europa, calificados por él de «esencialmente místicos.» El vicio era general, como lo prueban decisiones de concilios y anatemas de teólogos repetidos con frecuencia casi desde los primeros tiempos de la era cristiana, sobre todo en Italia y Francia donde han ido siempre por tal camino mucho más lejos que nosotros. Pero eso mismo acredita la exactitud de mi observación, contraria al punto de mira en que se colocan los eruditos anglo-americano y alemán al apreciar la marcha y desarrollo de los elementos escénicos en nuestra península desde la última década del siglo xv. Y que las indicaciones de ambos historiadores se han de entender en el sentido que yo les doy, parece fuera de duda. Si no, ¿qué otra cosa quiere decir Schack en aquello de que las *églogas* y *representaciones* de Juan del Encina «fueron las primeras que intentaron perfeccionar los elementos populares? (2).» ¿Á qué otra

(1) *El Criticón*, núm. 4 (Madrid, 1835), p. 18.
(2) *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*, t. I, p. 117.

cosa puede referirse Ticknor cuando asegura que ninguno de los dramáticos anteriores á Lope de Rueda «había tocado aún el resorte popular (1),» lo cual es completamente erróneo aun considerado desde su mismo punto de vista? ¿Hay acaso algún elemento popular en las comedias y coloquios de Lope de Rueda que con uno ú otro carácter no se encuentre ya en la *Celestina*, impresa en Burgos por Alemán de Basilea en 1499, ó en la lubricísima *Thebaida* que corrió en letra de molde desde 1521? Y si rechazamos estas obras por creerlas irrepresentables, aunque el propio Ticknor asegura que aquélla *echó los cimientos* del Teatro español, ¿cómo repugnar las comedias *Soldadesca* y *Tinelaria* de Torres Naharro, verdaderos cuadros de costumbres bosquejados con pincel semejante al de la novísima escuela francesa denominada *realista*? ¿Cómo prescindir de la *Farsa ó cuasi comedia* de Lucas Fernández en que intervienen Prabos, Pascual y un Soldado (2), ó de la *Farsa de la Constanza* de Cristóbal

(1) *But the popular vein had not yet been struck.* Así Ticknor, lo mismo en la edición de Londres, 1849 (tomo II, p. 9), que en la corregida y adicionada de Boston, 1864 (t. II, p. 47). Véase la traducción de los señores Gayangos y Vedia, t. II, p. 135.

(2) *Biblioteca selecta de Autores clásicos Españoles*, t. III: *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castella-*

de Castillejo, cuyas principales figuras muestran vivo sello de realidad, y algunos de cuyos desvergonzados diálogos compiten en soltura y gracia con los donosos y naturalísimos *pasos* de Lope de Rueda, á pesar de las mayores trabas de la versificación (1)? La verdad es que cuando no definimos ó definimos mal las cosas, ni logramos clasificarlas y apreciarlas con exactitud, ni conseguimos hacer que los demás perciban claramente lo que queremos decir.

Para corroborar esta observación ningún documento más perentorio que la tragedia *Josefina*. Desconocidas aún las de Díaz Tanco de Fregenal (2), también sacadas de la *Biblia* (co-

no, fechas por Lucas Fernandez, salmantino (Madrid, 1867), págs. 85 á 135.

(1) Ticknor dice de esta obra (incluyéndola en el número de las que antes de Lope de Rueda no tocaron el resorte popular) que "no llegó á imprimirse á causa de su obscenidad (por aquel tiempo se imprimieron otras más obscenas, y entre ellas las hasta hoy anónimas *Hipólita* y *Serafina*), y por lo tanto puede considerarse como perdida„ (t. II de la traducción, p. 131). Barrera, que es el más reciente investigador, escribe (p. 75 de su copioso *Catálogo*) que "compuso Castillejo en su juventud varias comedias que se han perdido, inclusa la *Constanza*, cuyo manuscrito había llegado á nuestros días.„ En el *Apéndice C* incluyo algunas muestras de esa perdida *Constanza* calificada por el ilustre Ticknor de no popular aunque jamás consiguió verla.

(2) Á este propósito escribe Schack (t. I, p. 164 de la traducción de su ya citada *Historia*) que Vasco Díaz "compuso en 1520 las tragedias de *Absalón*, *Ammón* (Mo-

mo Esquilo y Sófocles sacaron las suyas del gran poema de Homero dando bulto en la escena á sus dioses y semi-dioses), no hay sino reconocer en aquélla la primera obra española de esta clase que ha llegado á nosotros con tal denominación y con la certidumbre de haberse representado; pues ni considera Juan del Encina como tragedias sus églogas de *Zambardo y Cardonio* y de *Plácida y Victoriano*, aunque en una se suicide por amor *Fileno* y en otra *Plácida*, ni merecen en realidad semejante apelativo. Y como al hablar de tragedias genuinamente españolas hay que prescindir de las traducciones de Séneca hechas en el siglo XV, y

„ratín dice *Amán;* el autor, *Amón*) y *Jonathás* (*de Saul „y Jonatás*, dice el autor), no habiéndonos sido posible „leerlas, á pesar de nuestros esfuerzos y preguntas á los „literatos que debieran conocerlas.„ Y más abajo añade por nota: "Se ha dudado si llegaron á imprimirse; pero „según la noticia que debo á D. Vicente Salvá, existe un „antiguo ejemplar de ellas en la Biblioteca de D. Agustín „Durán, en Madrid.„ En el minucioso inventario de los libros de Durán que se hizo de orden del Gobierno al adquirirlos para enriquecer nuestra Biblioteca Nacional no se mencionan tales tragedias, sino tres ejemplares, que he registrado cuidadosamente, del *Jardín del alma cristiana*, donde Díaz Tanco da noticia de haberlas escrito. La fecha de 1520 en que el historiador alemán, siguiendo á ciegas á Moratín, supone que se compusieron, es completamente arbitraria. El autor no la indica, y del Prólogo mismo de aquella obra se deduce por prudente cálculo que debieron ser anteriores.

de *La venganza de Agamenón* y la *Hécuba triste* vertidas al castellano con extremada libertad por Fernán Pérez de Oliva en el primer tercio del siguiente, siendo también preciso dejar á un lado piezas como el trágico y precioso *Auto de la Pasión* del salmantino Lucas Fernández, porque su índole semi-litúrgica no permite contarlas entre las que entonces se tenían por verdaderas tragedias, claro está que en las castellanas que conocemos no se halla ni una que de seguro deba estimarse anterior á la *Josefina* de Micael de Carvajal.

Quizá pudiera disputarle prioridad la *Tragedia de la castidad de Lucrecia*, de Juan Pastor, notable como documento histórico-literario, á pesar del menosprecio con que habla de ella Moratín; pero el único ejemplar que he logrado ver no dice el año de la edición. Sólo sabemos que en 1528 se imprimió en Sevilla un *Auto nuevo del santo nacimiento de Cristo* debido á la pluma del mismo autor, indicación de la cual se deduce naturalmente que Juan Pastor florecía en tiempo del poeta placentino.

De la misma época viene á ser la anónima *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido, como los recuenta Vergilio en el quarto libro de su Eneida* (1), dividida en cinco jornadas (se-

(1) Consta de 20 hojas en 4.° y en letra gótica, á dos

gún el ejemplo dado en las comedias de Torres Naharro), de la cual no recuerdo hagan mención nuestros catálogos dramáticos ni las historias de nuestra literatura. El ejemplar que existe en la Biblioteca de Lisboa, único de que tengo noticia, tampoco expresa dónde se imprimió. En cuanto al año me figuro que hubo de ser el de 1536, por hallarse esta fecha en una columna de las que forman y adornan el frontispicio. También data de ese mismo año la *Tragedia de Mirrha* del bachiller Villalón, citada por Ticknor y Schack é incluída por Barrera en su *Catálogo*; mas no se debe considerar como representable, y acaso ni como producción dramática.

De todos modos, pues las desconocidas tragedias bíblicas de Díaz Tanco son anteriores á las mencionadas, y no es hoy fácil deslindar si alguna de éstas precedió á la *Josefina*, escrita hacia 1520, resulta de los datos más auténticos que al Teatro eclesiástico somos deudores de las primeras tragedias á que puede aplicarse con exactitud nombre de españolas, no venidas por el pagano carril de los antiguos clásicos sino informadas de cristiano espíritu,

columnas. En lo alto del frontis hay tres figuras: *Ana*, *Eneas*, *Dido*.

Empieza: *Ad lectorem*, etc.

y en las cuales se encuentran ya vigorosamente florecidas las esenciales condiciones del drama moderno.

Esta sencilla demostración, que desde luego deja entrever la gran importancia del Teatro religioso y lo mucho que influyó en el desarrollo de la escena patria enseñando por qué camino se llegaba á producir el verdadero drama nacional, era tanto más necesaria, cuanto son mayores los yerros que cometen al historiar el origen y progresos del Teatro profano todos ó casi todos los que hablan de él, sin excluir á los beneméritos extranjeros Ticknor y Schack, ni al insigne Moratín, ni á nuestro erudito Ríos.

Confrontada la *Josefina* de Carvajal con las piezas de aquella época donde predomina el elemento puramente humano descúbrese á primera vista gran diferencia entre ellas, porque no hay comedia profana en que se pinten pasiones y caracteres con mayor elevación y verdad, ni en que esté mejor expresada la poesía del sentimiento y de la naturaleza. Comparada con las más famosas creaciones de nuestros egregios dramáticos del siglo XVII la diferencia es aún mayor en este punto.

Como buen protestante resístese Ticknor á confesar paladinamente que nuestro antiguo drama nacional, en lo que tiene de más elevado y grandioso, fué hijo legítimo del Teatro ecle-

siástico, que salió de él ya formado con todas las esenciales condiciones que lo distinguen. Si alguna vez estima que nada se había hecho antes de Lope de Rueda en que tuviese parte el pueblo, á no ser las representaciones de carácter religioso efectuadas bajo los auspicios de la autoridad eclesiástica, por lo común se deja llevar de su espíritu adverso á la Iglesia católica, hasta el punto de negar que las piezas engendradas por la inspiración cristiana hiciesen adelantar *un solo paso* al drama español, porque su general tendencia se dirigía á encerrar las representaciones escénicas dentro de los límites religiosos y de los objetos de devoción á que antes fueron consagradas (1). ¡Como si las historias bíblicas y las vidas de los héroes cristianos recogidas en martirologios y santorales no abriesen ancho campo á la inspiración dramática en luchas y contrastes del más profundo interés humano, aun prescindiendo de su místico sentido! ¡Como si el amor patrio de Judit se prestase menos que el

(1) Así se expresa en la traducción de Ticknor (t. II, págs. 130 y 131). Para mayor comprobación pongo aquí el texto original según la edición corregida de Boston, 1864 (t. II, p. 42): "Such compositions, however, „*did not advance the drama*... On the contrary, their ten„dency must have been to keep back theatrical represen„tations within their old religious purposes and limits.„

de Carlota Corday á una gran tragedia, ó la sombra del rey Hamlet apareciéndose á su hijo para pedirle venganza fuera más imponente y bella que la de Samuel anunciando al tirano Saul el próximo castigo de su maldad! Pero ¿á qué otros ejemplos? ¿Hay en el famoso y popularísimo Teatro español del siglo XVII una sola comedia profana donde las pasiones que agitan al corazón del hombre estén puestas en relieve con más verdad y naturalidad que en la tragedia *Josefina*, escrita expresamente para una fiesta religiosa?

¡Singular ofuscación del entendimiento, de la erudición y de la crítica! ¡Renegar del Teatro eclesiástico; estimarlo poco digno progenitor del llamado popular; tenerlo hasta por extraño á la generación del drama moderno, suponiendo que en él sólo se atiende á lo sobrenatural y se desdeña lo humano; considerar casi incompatible con la belleza dramática las piezas devotas donde se representan augustos misterios, y al mismo tiempo recomendar por modelo clásico, tal vez por fuente única del verdadero teatro, piezas tales como el latino *Anfitrión* cuyo supernaturalismo es tan inverosímil, y tan grosero y repugnante en el fondo! ¡Encontrar natural, bello, artístico, digno de imitación que el tonante Jove tome la figura de un guerrero ilustre por gozar con tal enga-

ño á su casta esposa, mientras el dios Mercurio detiene el curso de la noche para hacer más duradero el carnal coloquio, y calificar de pueriles, antiartísticas é ineficaces para contribuir al desarrollo del drama obras en que intervienen ángeles ó demonios, con fin más poético y decentemente humano que el de Mercurio y Júpiter en la comedia plautina! ¡Estimar suprema belleza la desventura de Edipo, mísero juguete de ciega fatalidad, y creer poco á propósito para materia dramática los asuntos sacados de la religión verdadera, que, entre mil otros, pone de bulto el voluntario sacrificio del mártir cristiano, triunfo el mayor, el más interesante y sublime de la libertad y de la dignidad del hombre! Por ingenioso que sea el error para encubrir y hacer tragar las contradicciones y falsedades en que sustenta el edificio de la historia, no ha de conseguir mantenerlo en pie cuando carezca de mejor cimiento, á poco que contra él se dirija el soplo incontrastable de la verdad.

Y pues me ocurre á tal propósito una observación que juzgo importante, no la he de omitir por miedo de chocar con preocupaciones é ideas generalmente arraigadas.

Á nadie cedo en admirar las perfecciones y excelencias del teatro de Lope de Vega y de sus coetáneos é inmediatos sucesores. Tan esclare-

cidos ingenios llenaron el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas [1], no sólo causando general admiración, sino dando margen á imitaciones ó semi-traducciones como *Le Cid* y *Le Menteur*. Todos confiesan ya que en la tragedia imitada de nuestro Guillén de Castro se remontó por primera vez á grande altura el numen trágico de Corneille, y nadie ignora que *Le Menteur*, obra casi traducida de *La Verdad sospechosa* de Alarcón, enseñó á los dramáticos franceses cómo ha de ser la comedia de carácter, de la cual apenas tenían en su repertorio más buen indicio que la curiosísima farsa de *Maistre Pierre Pathelin* escrita por el abogado Blanchet hacia 1467 ó 1470 [2].

Pero á pesar de tamaña gloria y de la prodigiosa abundancia de tan esclarecidos maestros, ó quizás á consecuencia de esta última, la crítica bien informada no puede menos de reconocer que desde Lope de Vega el Teatro español se desvió con frecuencia del hermoso campo de la verdad humana donde tanto sobresalieron en medio siglo un Torres Naharro, un Carvajal ó un Lope de Rueda, para extra-

(1) Cervantes, en el prólogo de sus comedias. Madrid, 1615.

(2) *Recueil de farces, soties et moralités du quinzième siècle*: París, 1859. *Maistre Pierre Pathelin. Préface de l'Éditeur* (Paul Lacroix), p. 8.

viarse y perderse en el laberinto de lo convencional, de lo amanerado y de lo falso. La afectación y el lirismo, accidentales en nuestros poetas cómicos anteriores á Juan de la Cueva, llegaron á erigirse en sistema por virtud del *fénix de los ingenios* y de sus imitadores, hasta el punto de viciar la expresión de los afectos de un modo contrario á lo que piden la ilusión dramática y la verdadera poesía de la naturaleza.

Lejos de mí la idea de seguir al desatinado Nasarre llamando corruptores á Lope de Vega y á Calderón, porque no imitan á los antiguos clásicos y se apartan de su ideal greco-latino. Si á pesar de la incontestable grandeza de aquellos ingenios los encuentro inferiores á lo que debieron y pudieron ser, es sólo porque en ocasiones se olvidaron de la naturaleza, porque prefirieron muchas veces lo falso á lo verdadero y prepararon el camino ó contribuyeron á la corrupción y decadencia del gusto, que lo ahogó todo á fines del siglo XVII. Encina, Torres Naharro, Lucas Fernández, Gil Vicente, Castillejo, Alonso de Salaya, Lope de Rueda y Timoneda procuraban dar á sus personajes el colorido propio de la realidad humana tomándolos del natural (1). Lope de Ve-

(1) Para que pueda apreciarse bien esta diferencia,

ga y sus continuadores solían crear figuras más ideales que humanas, más fantásticas que reales, y de aquí su inferioridad relativa en este

traslado á continuación algunos versos de *Laurelo* en la *Farsa hecha por Alonso de Salaya* (poeta dramático de principios del siglo XVI, enteramente ignorado hasta que lo mencioné al discurrir sobre las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández), parangonándolos con otros de *Don Guillén* en la comedia de Tirso titulada *El Amor y el Amistad.* Cítolos, no solamente porque es Salaya de los autores más conceptuosos de su época, y el maestro Tirso de los más espontáneos y naturales en la suya, sino por ser análoga la situación de ambos interlocutores, y la linda farsa de Salaya completamente desconocida. *Laurelo*, mal correspondido de *Florimena*, desahoga así su corazón en la soledad del campo:

Ningún sofrimiento basta
Al dolor que en mí se encierra,
Porque la vida se gasta
Y el triste corazón lasta
Con muerte que le da guerra.
¡Florimena, mi señora,
Tú me tienes!
¡Pues que mi mal empeora,
Venga la muerte á deshora!
Oh muerte, ¿por qué no vienes?
No te tardes en venir,
Pues eres tan deseada.
Sírvete de mi vivir.
No quieras ya consentir
Mi vida desesperada.
. . . . . .
Vengan fieras alimañas,
Maten al triste amador,
Pues que son ya mis entrañas
Con graves penas extrañas

punto esencialísimo del arte dramático. Para pintar al hombre, la naturaleza es siempre mejor maestra que la imaginación, aunque ésta

Convertidas en dolor.
Vengan, vengan sin tardar,
¡Yo lo quiero!
Porque puedan acabar,
Para no desesperar,
Mi dolor tan lastimero.

Batallando con la amargura que le producen las esquiveces de *Estela* discurre *Don Guillén* por las solitarias sierras de Moncada, y da en estos términos rienda suelta á los sentimientos que le agitan:

Alta presunción de nieve,
Pirámide de diamante,
Encélado que gigante
Al primer zafir se atreve,
El sol en tus cimas bebe
Espíritus de candor;
Y apenas su resplandor
Sale con luz pura y mansa,
Cuando en tus hombros descansa,
Por ser el sitial mayor.
. . . . . .
¡Sierra catalana! Estela,
Aunque en tus faldas habita,
Tus altiveces imita
Y más que tus riscos vuela.
Como me abrasa me hiela;
Que si celos son vislumbres,
La nieve usurpa á tus cumbres
Y el fuego pone mi amor.
Díla que es mezclar rigor
Deleites con pesadumbres.

El Amor y el Amistad es de las comedias mejor imagi-

sea tan arrebatada y fecunda cual la del *fénix de los ingenios*. Por lo demás, la forma de Lope de Vega, es decir, la disposición y desarrollo de sus poemas escénicos, no es tan originariamente suya como algunos creen. Á poco que se profundice en el conocimiento de nuestro Teatro del siglo XVI se conseguirá descubrir que el portentoso autor llamado con razón por Cervantes *monstruo de la naturaleza* no «ordenó el caos,» ni «creó el Teatro español,» ni dió, en fin, vida «á un género nuevo, á una peregrina musa dramática exclusivamente española,» según lo ha sostenido mi amigo y compañero D. Patricio de la Escosura (1). Los que éste llama «informes elementos del futuro Teatro español,» que nada tenían de informes en muchos poetas anteriores al de *El mejor Alcalde el Rey*, no «flotaban sin rumbo» antes de su aparición. Aun admitiendo como exacta (que está muy lejos de serlo) la opinión de D. Antonio Gil y Zárate citada con aplauso por Escosura, según la cual tuvo Lope la gloria «de reunir en un solo raudal los tres manantiales

nadas de Tirso, acaso el primero entre los grandes dramáticos del siglo XVII; y sin embargo, ¿qué verdadero amante ha expresado nunca su amor de esa manera, ni solo ni acompañado?

(1) *Biblioteca selecta de Autores clásicos Españoles. Teatro escogido de D. Pedro Calderón de la Barca*, tomo I, Madrid, 1868. *Ensayo crítico*, págs. LXXIV y LXXXI.

de nuestra dramática, la *poesía popular*, la *erudita* y los *libros de caballerías*, que hasta entonces habían corrido separados [1], » la buena crítica echaría siempre de menos entre esos manantiales el más copioso y fecundizador, el Teatro religioso.

Y si no, dígase: ¿qué es, en resumen, la forma de la tragedia *Josefina* sino la de nuestras comedias del siglo XVII, con sus frecuentes mutaciones de escena dentro de un mismo acto, con su falta de unidad de lugar y de tiempo tal como la comprendían los críticos y preceptistas encomiadores del rigor impropiamente llamado aristotélico? ¿De dónde sino del drama sacro, es decir, del Teatro religioso, ó eclesiástico, ó como se le quiera nombrar, viene la libertad escénica de Lope de Vega y su escue-

(1) *Ensayo crítico* antes citado, pág. LXIX. Para convencerse del gravísimo error en que incurre Gil y Zárate cuando asegura que el Teatro *popular* había corrido hasta Lope de Vega separado de los *libros de caballerías*, basta recordar, entre otros muchos ejemplos de lo contrario, algunos pasajes de la *Farsa ó cuasi comedia* de Lucas Fernández en que se introducen una *doncella*, y un *pastor*, y un *caballero* (1514); las tragi-comedias de *Amadís de Gaula* (1533) y de *Dom Duardos*, de Gil Vicente; la *Comedia llamada Aurelia* (1564) y la *Farsa llamada Floriana* (1565), de Juan de Timoneda; y por último, la *Comedia llamada Tolomea y* la *Comedia de la Duquesa de la Rosa* (1566), del *ilustre poeta y gracioso representante* Alonso de la Vega, todas sacadas ó informadas del espíritu de los libros de caballerías.

la? Los elementos primordiales del genuino drama español, que se encuentran reunidos desde el principio en el Teatro religioso, pasan al profano (á quien nada toca en este punto inventar ni crear) y son, como si dijéramos, basa y fundamento del carácter peculiarísimo que tanto lo diferencia en su espíritu, en su estructura y en muchos de sus accidentes, lo mismo del griego que del romano. Quien se atreva á ponerlo en duda lea la tragedia *Josefina* de Micael de Carvajal, compárela con la comedia del propio asunto atribuída nada menos que á Calderón, y lo verá fácilmente comprobado. Y á fe que en este caso no está la ventaja por el poeta del siglo XVII.

Sorpresa, y grande, causará á muchos encontrar en el desatendido Teatro eclesiástico, á quien se niega toda influencia en los progresos de nuestro drama nacional, una obra, no ya progenitora de las famosas comedias del siglo XVII y con iguales ó mayores bellezas (salvas las diferencias nacidas del diverso estado del arte en cada uno de ambos periodos), sino, lo que es más todavía, sellada con tal conocimiento del corazón humano en dibujar caracteres y pintar pasiones, que más bien parece precursora de Shakespeare que de Lope de Vega y Calderón. ¡Feliz hallazgo el de un poeta español que, como el gran trágico inglés, ahon-

da tanto en los misterios del alma y los revela con muy hermosos colores más de cuarenta años antes de nacer el admirable autor de *Hamlet*, *Othelo*, *Macbeth* y *Lear!*

V.

Aunque eminentemente católico y atenido siempre en su tragedia á la verdad de la Sagrada Escritura, el extremeño Carvajal demuestra no ser extraño al estudio de los antiguos clásicos, y deja ver en la *Josefina* que conoce los secretos del arte escénico de un modo muy superior á lo que podía esperarse de la índole universal del Teatro en aquellos tiempos. Hijo de una civilización opuesta á los principales fundamentos de la cultura pagana; ejercitado en las más arduas ciencias y facultades, y especialmente en las que tratan de Dios y de las leyes del conocer y pensar, Carvajal no permanece indiferente al impulso de la nueva disciplina que por entonces deslumbra y avasalla la inteligencia con nombre de *renacimiento*. Pero como hombre dotado de aquella vigorosa individualidad que suele ser patrimonio exclusivo de grandes ingenios, sólo toma de la tragedia griega lo que conviene á su propósito, sin desnaturalizar en lo más mínimo el carácter religioso, cristiano y profun-

damente original que debía resplandecer y resplandece en su obra. Careando la *Josefina* con la *Moralité de la vendition de Joseph*, pieza de las más interesantes y mejor seguidas que ostenta en Francia el Teatro eclesiástico del siglo xv y primera mitad del siguiente, descúbrese á la simple vista el maravilloso instinto dramático del poeta placentino.

¡Qué minuciosidad y lentitud, cuántas y cuán prolijas repeticiones de la misma idea en la exposición de la *moralidad* francesa y en el desarrollo y marcha de la acción! ¡Qué mezcla, tan inoportuna á veces, de lo sobrenatural y de lo histórico! ¡Cuántos episodios innecesarios (como el de los mercaderes gálatas é ismaelitas y el de los comisarios y labradores que venden trigo) distraen ó apartan la atención del objeto primordial del poema! ¡Qué inútil y desdichada intriga la del rey *Cordelamor* para arrebatar á Faraón el trono de Egipto y preparar y explicar el castigo, apenas indicado en el *Génesis*, del soñador *jefe de los panaderos!* El poeta francés, contando menos que Carvajal con la penetración del auditorio, empleando un procedimiento análogo al de Pére Martínez y mosén Bernardo Fenollar en *Lo passí en cobles*, aunque con más dramática forma, encomienda á *Dios*, á la *Misericordia* y á la *Justicia* el empeño de ir á cada paso expli-

cando el sentido alegórico de la pieza. Ni hay pormenor insignificante que no ponga en acción descosida y desleidamente, pero dejando ver ya un cierto conato de teatral artificio: por donde viene á ser esta *moralidad* nuncio del carácter que posteriormente debía distinguir á los *dramas-crónicas* del Teatro inglés contemporáneo de Shakespeare.

En cambio Carvajal principia haciendo explicar al *Faraute* el argumento, según el uso de griegos y romanos que prevalecía en Italia; y al interés hijo de la curiosidad, único de que suelen cuidarse nuestras antiguas comedias *de enredo* y casi todas las que hoy se escriben, prefiere el que suscita la fiel pintura de pasiones, caracteres y costumbres. Practicando discretamente el precepto de Horacio *semper ad eventum festinat*; no empleando lo sobrenatural sino cuando la *Furia infernal Invidia*, por vía de majestuoso prólogo, abre la escena para preparar el ánimo á contemplar atentamente los sucesos y anunciar tempestades y catástrofes, si no usa el hombre de su albedrío para sofocarla y aherrojarla; valiéndose hábilmente del *coro*, y con tal economía que sólo aparece al final de las diversas partes ó actos para resumir con más poético efecto la moral que se deduce de cada uno, como corolario de lo que han debido pensar y aprender los espectadores durante la re-

presentación; ajustándose al texto sagrado sin echar mano de otros recursos que los nacidos de la varia situación de los personajes, con el fin de hacerla más interesante y ponerlos más en relieve; huyendo del común sentir, que hasta en tragedias históricas como *La castidad de Lucrecia* mezclaba entonces grotescas escenas y chocarrerías del *bobo*; expresando los afectos con una sencillez, con una claridad y un jugo de alma que rara vez vuelve á encontrarse en los dramáticos de aquel siglo, y tal vez menos en los del siguiente; por último, distribuyendo la acción con sumo acierto y llevándola al desenlace con rapidez, la tragedia *Josefina* demuestra que la inspiración y el buen gusto hermanados con vasta y sólida instrucción, no solamente logran aprovechar y fundir en sus creaciones elementos contradictorios, sino producir obras muy superiores á las demás de su época. ¿Se quiere ejemplo más elocuente contra el exagerado pirronismo del famoso crítico Nisard, poco dispuesto á persuadirse de que el oleaje de los tiempos haya arrebatado y hecho desaparecer obras maestras (1)?

Considerando el estado general del Teatro

(1) "Je crois peu aux chefs-d 'œuvre qui ont disparu.„ (Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence:* Bruselas, 1834, t. I, p. 111.)

por los años de 1520, es imposible no admirar el arte desplegado por Carvajal y lo natural y sobrio de los cuadros y situaciones que traza. Cuando oimos decir á un maestro como D. Alberto Lista (1) que Lope de Vega «fué el *inventor* de las situaciones, de los efectos y de los caracteres,» como si no los hubiera ya en comedias de Torres Naharro, en la *Pródiga* de Luis de Miranda, en la *Santa Susanna* de Juan Rodrigo Alonso y en mil otras anteriores á Lope de Vega, asombra la ligereza ó falta de conocimiento con que han discurrido sobre este asunto escritores tan insignes. En ninguna comedia del siglo XVII hay caracteres mejor delineados y sostenidos que los de *Jacob* y *Josef* en la tragedia *Josefina*, ni situación más bien dispuesta que la llegada de *Putifar* en los momentos en que apremia su encendida esposa con mayor ahinco al hermoso esclavo israelita. Difícilmente podrá imaginarse contraste más dramático, lucha más interesante y viva que la que media entre *Josef* y *Zenobia*. Resúmense en esta desvariada mujer cuanto vigor y energía caben en un alma dominada por ciego apetito, que batalla entre el conocimiento de su

(1) *Lecciones de Literatura Española explicadas en el Ateneo científico, literario y artístico:* Madrid, 1852, t. II, p. 1.

posición y el sensual impulso que la arrastra á desoir sus deberes. En José todo es paz, serenidad, dulzura, resignación. Sus afectos son á cual más puros: amor filial y fraternal, amor al prójimo, gratitud á sus bienhechores, compasión á la desgracia. Su castidad y mansedumbre nunca se desmienten. Verdadera personificación de Jesús, es la perfección misma. ¡Qué arte y qué cristiana inspiración!

El efecto teatral no consiste sólo en combinar unas cuantas peripecias más ó menos inesperadas. Cuando únicamente se cifra en eso, tiene mucho de grosero y no puede satisfacer á las personas de acendrado gusto. Al aplauso que frecuentemente consiguen el artificio y mecánica disposición de la fábula escénica dispuesta para hablar á la imaginación y á los sentidos antes que al corazón y al entendimiento, las personas ilustradas antepondrán siempre el que pocas veces y con mayor dificultad arranca la natural y bien graduada expresión de humanas pasiones pintadas con el hermoso colorido de la verdad poética: secreto que no llega á penetrar en cada siglo sino escaso número de ingenios privilegiados. De que á ellos pertenece nuestro Carvajal dan testimonio las tiernas palabras que José dirige al sepulcro de su madre Raquel cuando los mercaderes le llevan á Egipto vendido por sus hermanos, y la des-

esperada pena de Jacob al ver la ensangrentada túnica del mancebo. Dícenlo también todas las ocasionadas escenas del acto segundo, que hasta por su misma unidad y contextura clásica podría figurar en cualquiera de los mejores dramas modernos, y en el que, á par de gran delicadeza de expresión y de rasgos verdaderamente admirables, brilla conocimiento muy profundo del corazón humano. Y como corona y remate de tan singulares bellezas, pónenlo de manifiesto la imponderable alegría con que el nieto de Abrahán sabe que aún vive José, y el anhelo que le consume durante su camino á Egipto, ansioso de estrechar en sus brazos al hijo por quien había derramado tantas lágrimas.

Abarca, pues, tan bien imaginada tragedia desde el momento en que la envidia se apodera de los hermanos de José y le envía Jacob á visitarlos y saber de ellos, hasta que el anciano patriarca y su prole llegan á Egipto y le encuentran revestido de autoridad que únicamente cede á la del soberano. La distribución del argumento en las diversas partes del poema es atinadísima. Termina el primer acto con las desconsoladas voces en que prorrumpe Jacob cuando le hacen creer que su hijo predilecto ha sido víctima de una fiera, vendido ya éste á Putifar por los tratantes ismaelitas. El

segundo pasa en la morada del ministro de Faraón, y se reduce á pintar los desatentados amores de Zenobia y la castidad de José, calumniado y aprisionado al fin por su misma despechada amante. Comienza el tercero procurando el monarca egipcio (como Apio Claudio en la *Virginia* de nuestro admirable Tamayo) averiguar lo que significan sus sueños, llamando sabios y agoreros para que se los descifren, y acaba con el triunfo y exaltación de José por haberlos interpretado en términos que llenan de asombro á Faraón y á sus augures. En el *acto postrero* se compendia todo lo demás de la historia. Los actos primero y último son los que más cuentan con que la imaginación del espectador se traslade súbitamente con los interlocutores á distintos y remotos lugares, condensando el tiempo de suerte que sin solución de continuidad pasen á vista del auditorio en muy breves horas sucesos acaecidos en meses y hasta en años. El arte con que Carvajal ayuda á la imaginación del público para salvar esta inverosimilitud, muy repetida en comedias del siglo XVII, es sin duda notable. Persuadido de que

> ..... las horas del alma
> no se miden con el tiempo,

como dice profundamente Lope de Vega, pro-

cura interesar de modo que apenas se repare en tal inconveniente. ¿Quién no seguirá con el alma las tiernas ansias de Jacob? ¿Quién no deseará acortar más todavía el breve tiempo en que, sin apartarse de la escena, realiza su viaje desde tierra de Canaán á la corte de los Faraones, para gozar cuanto antes el placer de verle abrazar al hijo que juzgaba muerto? Fuera de que la particular disposición de la especie de escenario en que las piezas sacras se representaban al aire libre permitía que estas faltas no se echasen tanto de ver como en nuestros actuales teatros.

Lo dicho hasta aquí remacha la idea anteriormente apuntada de ser el gallardo drama español del siglo XVII fruto natural y legítimo del Teatro religioso, de quien recibió (menos en embrión que generalmente se cree) la original forma y carácter que lo distingue. Réstame demostrar que hay en la tragedia *Josefina*, á pesar de su sentido alegórico y de su objeto como símbolo cristiano, un fondo de verdad humana muy superior al de las comedias de Lope de Vega y sus continuadores; circunstancia que la hace estar en armonía, antes que con el llamado entre nosotros por antonomasia *Teatro antiguo*, con el drama que han cultivado y cultivan hoy en toda Europa los más esclarecidos maestros. Para demostrarlo, nada

tan á propósito como comparar la tragedia de Carvajal con otra obra más moderna del mismo asunto: por ejemplo, con la ya citada comedia *Los Triunfos de Josef*, impresa con el nombre insigne de Calderón, y que pudiera muy bien ser suya.

Inútilmente buscaremos en ella la majestad y grandeza de pensamiento que fulguran en la tragedia del vate placentino. Circunscrita á presentar (con total ausencia de sentido místico y de colorido histórico) los sucesos acaecidos desde que la mujer de Putifar se enamora de José hasta que premia Faraón al esclavo israelita dándole el segundo lugar en su reino, confúndese con las mil comedias medio de carácter, medio de intriga, que en la época más famosa del Teatro español jamás llegan á ser por completo ni una ni otra cosa. Voy á ofrecer algunos ejemplos capaces de corroborar anteriores observaciones. Fijémonos, pues, en las escenas que anima el soplo del amor, ya por ser éste manantial inagotable que suministra al autor dramático materia nueva en todos tiempos, ya porque en *Los Triunfos de Josef* las escenas amorosas son las de mayor importancia.

No mencionaré el primer monólogo de *Zenobia* en el acto segundo de la *Josefina*, aunque lo tengo por felicísima expresión de la terrible

lucha de un corazón apasionado y me figuro que aun ahora sería de gran efecto, interpretado por una actriz dotada del talento indispensable para hacer percibir sus varios y delicados matices. Recordaré el diálogo en que la mujer de Putifar revela á José más á las claras su deseo, porque así podrá apreciarse con exactitud la diferencia que hay entre el modo de tratar ambos poetas una misma situación escabrosa, y el brío con que Carvajal demuestra su conocimiento del corazón y del verdadero lenguaje de las pasiones. Dice de esta manera:

ZENOBIA.

Ya los mozos han tirado.
Josepe, ¿qué piensas hora?

JOSEF.

¿Qu'es lo que pienso, señora?
De hacer el tu mandato.

ZENOBIA.

¡No hay raposo tan doblado!
Pues tú serías el dichoso.

JOSEF.

En solo Dios poderoso
Está mi dicha y mi hado.

ZENOBIA.

Concertáme ese cantar.
¿Veis qué digo, y qué responde?

Por cierto, yo no sé dónde
Se hallase otro tu par.
Dejáte ya de hablar
Esas cosas, no has empacho;
Cata que no eres muchacho,
Que hombre te puedes llamar.
¿Tú has visto cuán querido
Te he hecho de tu señor?

JOSEF.

Por su virtud, que es mayor
Que cuanto yo le he servido.

ZENOBIA.

Por cierto de mí él ha oído
Gran bien de tí, con razón.

JOSEF.

De Dios hayas galardón.

ZENOBIA.

Déjate deso, perdido.
Ven acá, díme de gana:
Y ¿tienes algún hermano?

JOSEF.

Sí; si place al Soberano,
Once hermanos y una hermana.

ZENOBIA.

Si ella es tan linda y galana
Como tú, que lo será,
Sin dote se casará,
Porque será más que humana.

JOSEF.

Tu merced sepa una cosa:

Que de la sangre do viene,
Por mayor dote se tiene
Ser honesta que hermosa.

ZENOBIA.

Buena cosa es ser graciosa.—
Ven acá, díme, malvado;
Por tu fe, ¿eres namorado?
Que esa es vida cobdiciosa.
Yo te quiero preguntar...
Ven acá, díme otra cosa:
Si una mujer muy hermosa
Te tomase en un lugar
Muy secreto y forzar
Te quisiese, ¿qué harías?
Dí si te defenderías
Ó te dejarías besar.

JOSEF.

Mujer tan desvergonzada
No habría que tal hiciese,
Ni tan fuerte que pudiese
Acabar comigo nada.

ZENOBIA.

Mal va aquesto, no me agrada,
¡Cuán bravo me respondió!—
¿Si te lo rogase yo?

JOSEF.

Quedarías muy más burlada.
Mas, señora, lo que siento
Que quieres burlar de mí.

ZENOBIA.

Ven acá, llégate aquí,
No tengas tal pensamiento.

Por tu fe, en este cuento
No te esquives ni embaraces,
Sino que luego me abraces.
Mira mi merescimiento.
Mira cuánto valgo y puedo...
¿Qué estás mirando á la tierra?

JOSEF.

Miro que en ella se encierra
Grande, chico, tarde ó cedo.

ZENOBIA.

Quita allá, deja ese miedo,
Goza de mi hermosura.
Tu libertad y ventura
Yo la tengo en este dedo.

JOSEF.

Á mi Dios ni á Putifar
Tal afrenta no haré;
Antes primero sabré
Cuatro mil muertes pasar.

ZENOBIA.

Pues no te me has de escapar,
Que te plega ó que te pene.

JOSEF.

Mi señor pienso que viene,
Tu merced se puede entrar.

ZENOBIA.

¡Sí verná, que siempre fué
Derramador de solaces!
Acuérdate que me haces
Desmoler... no sé por qué.

Calderón, ó quien quiera que sea el autor de *Los Triunfos de Josef*, se expresa del siguiente modo. Hablan *Josef* y *Semsar*, nombre que da el poeta á la esposa del áulico de Faraón:

SEMSAR.

¿Quién es?

JOSEF.

Un esclavo tuyo.

SEMSAR.

¿Josef?

JOSEF.

¿Señora?

SEMSAR.

¿Qué haces?

JOSEF.

Hasta que te acuestes cuido
De ver si me mandas algo.

SEMSAR. (*Aparte.*)

En nuevas dudas fluctúo.
¿Si le habrán dado el papel?
Mas yo sabré lo que dudo.
Amor, tu ingenio me valga.

JOSEF. (*Aparte.*)

El corazón no aseguro.

SEMSAR.

Bajé esta noche al jardín

Por divertirme de muchos
Cuidados que me fatigan,
¡Aunque más que todos uno,
Y llevo otra mayor pena.

JOSEF.

¿Quién aquí causarla pudo?

SEMSAR.

Esa triste fuentecilla
Que, picada de buen gusto,
Á un clavel galán que pisa
Su margen verde el coturno,
Enamorada y risueña
Le mira, y, con dulce orgullo,
Porque la entienda, le tira
Mil aljófares menudos.
Pero el clavel arrogante,
Ingrato como purpúreo,
Sin darse por entendido
Está despreciando el triunfo.
Y dame pena muy grande,
Porque terrible lo juzgo,
Ver que ruegue una mujer.
Y cuando daño ninguno
No hubiera para nosotras,
Es pena no andar al uso.

JOSEF.

Cierto, señora, que tomas
(Perdóname si te arguyo)
Pesadumbre de unas cosas
Que á nadie en aqueste mundo
La dieran.

SEMSAR. (*Aparte.*)

¡Que no me entienda!
¡Ah, cielos, qué mal me sufro!—

¿Luego tú de lo que miras
No examinas lo que oculto
Puede allí haber?

JOSEF.

No, señora.

SEMSAR.

¡Qué baldío es tu discurso!
No eres bueno para amante.

JOSEF.

De ninguna suerte.

SEMSAR. (*Aparte.*)

¿Pudo
Ser más infeliz mi estrella?

JOSEF. (*Aparte.*)

¿Quién se vió en lance tan duro?

SEMSAR.

¿Ni de un semblante en la cifra
Podrás descubrir astuto
De un corazón las pasiones?

JOSEF.

Para mí no es ese asunto;
En mi vida tal he hecho.

SEMSAR.

¡Oh, qué material, qué rudo!
El sentido de la vista
Airado el cielo en tí puso.
Ojos que no ven las almas,

Ni es más que mirar su estudio,
¿A sus dueños de qué sirven?

JOSEF.

Servirán, á lo que juzgo,
De no caer fácilmente.

SEMSAR. (*Aparte.*)

Ya es en vano cuanto lucho;
Yo me explico... mas ¿qué intento?

JOSEF.

(Turbado estoy y confuso.)
Con tu licencia.

SEMSAR.

¿Qué quieres?

JOSEF.

Ver si hago falta en alguno
De mis oficios.

SEMSAR.

No haces.

JOSEF.

Que la hago grande presumo,
Y de tu servicio aquí
Ninguna cosa ejecuto. (*Vase.*)

SEMSAR.

¡Cómo dejo yo perder
Una ocasión que procuro!
Ea, que es locura grande
Ser de mí misma verdugo.
¡Josef, Josef, vuelve acá!

JOSEF. (*Sale.*)

Siempre á tu servicio acudo.
¿Qué me mandas?

SEMSAR.

Que me dejes.

JOSEF.

Eso sólo haré con gusto.

SEMSAR.

Honor, ahora te quiero
En la garganta por nudo.

JOSEF.

¡Valedme, cielos, valedme,
Pues que os invoco y os busco!

SEMSAR.

Matadme, males, matadme,
Pues que soy una, y sois muchos.

Esa fuentecilla *picada de buen gusto;* ese clavel, *ingrato como purpúreo*, que *pisa el coturno su verde margen*, y esa pedrea de *menudos aljófares* á que recurre la fuentecilla para hacerse entender del distraído galán (estilo no excepcional sino común en aquella época), publican hasta qué lastimoso extremo se desvían nuestros cómicos del siglo XVII, en la expresión de los afectos del alma, del camino de la verdad, y de la dramática belleza que en ella principalmente

se cifra. Nada más extraño al lenguaje de la pasión que esas alambicadas imágenes tan del gusto de nuestra actual plebe literaria, insostenibles hoy aunque tuvieran cierta disculpa en tiempos del culteranismo. Claro está que para engolfarse en ese piélago de sutilezas, como lo hace el autor de *Los Triunfos de Josef*, se necesita mucho ingenio. Cierto que á ningún escritor adocenado le ocurriría la hermosa frase—*que me dejes*—puesta en boca de *Semsar*, más elocuente que todos los anteriores discursos para manifestar el estado de su espíritu, y que pudiera servir á la comedia de pasaporte para estimarla por hija de Calderón. Pero ¡cuánta distancia no hay de este artificioso diálogo al natural y expresivo de la *Josefina!*

Otro ejemplo, y concluyo.

Cuando *Josef* deja su capa en manos de *Semsar* y huye de sus halagos, la desdeñada amante prorrumpe en la siguiente imprecación:

No pienses... ¡furiosa estoy!
Que has de librarte al incendio;
Que en tu seguimiento ha de ir
Otro vengativo fuego.
Mujer despreciada, ¿cuándo
Dejó descorrer el velo
Á las descuidadas furias,
Siendo su manjar el pecho?
¡Morirás! Si no á mis manos,
Á mi voz; para que estemos,

Entre despechos y agravios,
Si yo vengada, tú muerto.
¡Hola, criados! Entrad,
Que yo os llamo, si primero
No me halla muerta el dolor.

La *Zenobia* de Carvajal desahoga de esta manera su furor y despecho:

ZENOBIA.

¡Mozos, mozos! ¡Qué pasión!
¡Pajes, pajes!

PAJE.

¡Ah, señora!

ZENOBIA.

Tira corriendo á la hora
Á cas del rey Faraón.
Haz que sin más dilación
Venga luego mi marido.
(Vase el Paje.)
Yo os haré el más afligido
De cuantos nascidos son.
¡Oh mujeres desdichadas,
Que cada ruín se os atreve
Á hacer lo que no debe,
Y siempre sois las culpadas!—
Mas estas cosas dejadas,
Abrázame y no habrá más.—
¿No quieres? Pues ¡morirás!
Yo acortaré tus pisadas.—
¿Quién te dió tal osadía?
¿Qué aparejo viste en mí
Para cometer así
Una tan gran villanía?—
Llégate aquí, vida mía,

Que no puedo aborrecerte.—
¿No me estimas? Pues la muerte
Ganarás en este día.
  Venga, venga Putifar,
Y castigue este traidor.
¡Oh mi marido y señor,
De quién te ibas á fiar!

Ofendería la penetración del lector si procurase demostrar lo que por sí solo se demuestra. Las anteriores palabras de *Zenobia* son tan verdaderas, tan vivas, de tal intensidad y movimiento afectivo, que pasma encontrar en un poeta religioso de principios del siglo XVI el mismo natural color, la misma fuerza de expresión con que nos encantan y admiran los mejores dramáticos de la edad presente. ¿Cómo el ilustre Wolf no ha visto claro todo el mérito de la *Josefina* considerada en absoluto, y más aún con relación al estado del arte en su tiempo y al gran papel que representa en la historia de la antigua tragedia española? ¿Cómo, teniéndola á mano en la Biblioteca Imperial de Viena, no se ha tomado Schack el trabajo de buscarla y de apreciarla debidamente en su libro? Me parece inexplicable.

VI.

Entre las dotes y prendas que supo Carvajal reunir en esta obra y de que se ha hecho

mérito, hay una tanto más digna de particular atención cuanto era por entonces menos común: tal es la urbanidad y decoro del lenguaje aun en las situaciones más difíciles y escabrosas (1). La levadura pagana con que desde

(1) Para que se vea cuán general era dentro y fuera de España la excesiva desnudez del lenguaje en toda clase de obras escénicas, citaré aquí algunos trozos del diálogo en que la mujer de Putifar solicita las caricias del joven hebreo en la *Moralité de la vendition de Joseph*:

LA DAME.

Ioseph.

IOSEPH.

Que vous plaist dame.

LA DAME.

Mon amy vueillez approucher
De moy τ nous allon coucher
Ensemble tout segretement.

IOSEPH.

Quesse cy ma dame comment
Le faictes vous par farserie
Ou aultrement.

LA DAME.

Je te supplie
Ioseph oy ce que ie vueil dire
Tu es celuy que ie desire
Sur tous hommes au monde viuant.

. . . . . .

IOSEPH.

Pensez á vostre honnestete
Ma dame τ a la faulsete
Que ie feroye a monseigneur
De luy faire ce deshonneur.

. . . . . .

el siglo xv se fué amasando el *renacimiento* dió por consecuencia inmediata el cínico Teatro italiano que sirvió de norma al de las demás naciones europeas. Deslumbrados por la novedad, ansiosos de seguir en todo el carril de

Je seroye doncques bien infame
De luy tollir ce qui est sien.

LA DAME.

Ioseph mais quil nen saiche rien
Jamais courroucé nen seroit.

. . . . . .

IOSEPH.

Dame vueillez amoderer
La libidineuse chaleur
Qui vous met en ceste horreur

. . . . . .

LA DAME.

Ioseph baise moy ie te prie
Et me vien vng peu accoller.

IOSEPH.

Ma dame laissez moy aller
Point ne feray ceste follie.

LA DAME.

Ioseph appelle moy ta mye
Par amours.

IOSEPH.

Rien rien appeller

LA DAME.

Ioseph baise moy ie te prie
Et me vien vng peu accoller, etc.

De esta obra sólo se conoce un ejemplar antiguo que existe en París en la Biblioteca Imperial. El que tengo á

griegos y romanos, la desvergüenza en las obras teatrales en lengua vulgar tomóse allí por mero desenfado del ingenio, que buscaba principalmente sus héroes entre la plebe. Ni se alcanzaba á descubrir que aquellos indecentes desahogos del arte pudieran llevar otro objeto que el de hacer reir al auditorio. Aunque se hallan á cada paso ejemplos de esta clase en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, popularísima en toda Europa desde los primeros años del siglo de oro, tengo para mí que á Torres Naharro, tanto como al autor de la *Celestina* y á sus imitadores, se debió entonces la libertad y licencioso lenguaje de muchas piezas (1). Es-

la vista es el número 62 de los 90 reimpresos por él en *facsímile* á expensas del Príncipe d'Essling, que aun en Francia misma son ya raros. El detenido estudio que he hecho de esta curiosa *Moralité* me induce á rectificar la equivocación en que incurren al hablar de ella el autor ó autores del *Dictionnaire des Mystères*. El artículo relativo á dicha obra (columna 477) dice estas terminantes palabras: "Cette pièce contient *plus de quarantequatre mille vers*." No es exacto. Sin temor de equivocarme puedo asegurar que no suman *ocho mil*, número que duplica holgadamente el de los que cuenta nuestra *Josefina*.

(1) El hecho me parece indudable, aunque indirectamente lo contradigan Jovellanos, Martínez de la Rosa y Ticknor, que creen poco en la inmediata influencia de la *Propalladia* en España. Moratín, Prescott y Schack andan en este punto más atinados, pues dan por cierto que las comedias de Torres Naharro influyeron desde luego mucho en el desarrollo del drama español. Así es, sin duda. Y no sólo desde que en 1517 salió á luz en Nápoles

crita la *Propalladia* en Italia, como ya se ha dicho, no era dado al gran cómico extremeño desentenderse del espíritu dominante en el país donde vivía, ni de las exigencias de la moda, tan imperiosa en todos tiempos. Ni el Tea-

aquella obra. Antes de aparecer reunidas en ella seis comedias de nuestro autor, corrían ya impresiones sueltas de alguna, como la *Tinellaria*, dedicada á la santidad de León X, pieza de que se conserva un ejemplar de esta clase en la Biblioteca de Oporto. También creo que la *Calamita* y la *Aquilana* hubieron de andar señeras en letra de molde con anterioridad á su inclusión en las ediciones de la *Propalladia*, multiplicadas en nuestra península desde 1520, y que, por lo tanto, pudieron ser representadas y estudiadas desde años atrás. En la misma *Josefina* de Carvajal se descubren rastros de ese estudio, aun siendo tan diferente la índole de ambos poetas. Por ejemplo, cuando el *Faraute* quiere mostrarse perito en la lengua italiana, exclama: *Bisogna fin al cancaro que ti vengnan*, etc. Torres Naharro había ya dicho en la jornada IV de su *Tinellaria*, por boca del *Mastro de Casa* que presume también de versado en aquel idioma:

Sé micer sí, micer no,
Y el cancaro que te veña.

Refiriéndose á las amorosas pretensiones de *Floribundo* en la jornada III de la *Calamita*, dice ésta:

Qu'es imposible comigo
Cosa cualquiera acabar.

Josef contesta á la solicitación de *Zenobia*, como ya hemos visto, que no habría mujer tan desvergonzada

Ni tan fuerte, que pudiese
Acabar comigo nada.

Fácil fuera acumular ejemplos; pero juzgo que los citados bastan para acreditar la exactitud de mi observación.

tro eclesiástico se libró de este deplorable contagio, por quien cayeron no pocas obras desde las hermosas regiones del *naturalismo* en las del *realismo* chabacano que bastardea los atributos propios del arte y eclipsa el fulgor purísimo de la belleza. Cumple, sin embargo, advertir que si los castos oídos de las graves personas eclesiásticas y civiles asistentes á tales representaciones acaso escuchaban sin escandalizarse obscenidades é indecencias que hoy rechaza con indignación nuestra sensible pulcritud, en cambio habrían presenciado con horror y no hubieran consentido las vergonzosas iniquidades y repugnantes blasfemias que el quisquilloso *buen tono* de nuestros días presencia y oye sin escándalo, cuando no con aplauso y admiración.

Citados quedan dos pasajes los más arriesgados y atrevidos de la *Josefina*, y estoy seguro de que el lector más escrupuloso no habrá encontrado en ellos nada que su decoro rechace, ni que junto al exceso de la pasión no tenga moral é inmediato correctivo. Sabía muy bien Carvajal que si á veces es permitido en la tragedia desahogar el dolor en familiar estilo,

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri,

es condición esencial del género no arrastrar-

se por el lodo, sino mantenerse en cierta dignidad y altura; precepto vulgarizado ya desde el siglo xv por Juan de Mena, siguiendo la doctrina del inmortal Dante Alighieri: «Tragédica es dicha el escriptura que habla de altos fechos, é por bravo é soberbio é alto estilo (1).»

Porque así estimaba el carácter de la tragedia, vemos á Carvajal buscar auxilio en la música (elemento de toda representación en aquel periodo, y mucho más de las religiosas) para dar mayor majestad y solemnidad al conjunto de un drama de concepto místico tan elevado. Grande debía ser el efecto que causaran la terrible invocación de la *Invidia* con que principia la tragedia, y los *coros*, *canciones* y *villancicos* de las *tres doncellas*, que terminan todos los actos, realzados por el atractivo de severa inspiración musical. La cual era entonces como paso de transición entre el canto llano y la expresiva melodía moderna, y mostraba ya cuántos quilates sabía añadir, en majestuosa combinación de sonidos bien concertados, á poesías tan ricas de bellas imágenes y de pensamientos profundos como las doloridas *coplas*

(1) *La Coronación, compuesta por el famoso poeta Juan de Mena, con otras coplas añadidas á la fin, fechas por el mesmo poeta.* Sevilla, por Juan Varela, 1528. *Preámbulo segundo.*

de Jorge Manrique á la muerte de su padre (1).

El lenguaje de la *Josefina* es propio, castizo, vigoroso, adecuado á la situación y al carácter de los interlocutores; y si no siempre tan atildado y pulido como el de Garcilaso, contemporáneo de Carvajal, por lo común más animado y varonil. Pudiera decirse que las alteraciones que ha experimentado desde aquella época el idioma castellano son únicamente accidentales y secundarias, y que la lengua del vate placentino es la misma de ahora, bien que por culpa de los que hoy la escriben haya perdido no escasa parte de su antigua libertad y briosos giros y locuciones, relegando al olvido

(1) De gran hermosura y de expresión admirablemente hermanada con el íntimo sentimiento de una poesía que en su género no tiene superior en nuestro Parnaso, es la música destinada á realzar tan nobles ideas. Mi fraternal amigo D. Guillermo Morphy, que goza entre los entendidos alto y merecido concepto por su delicada inspiración musical y por su acendrado gusto, ha sacado de la obscuridad aquella joya y la ha traducido á notación moderna, para enriquecer con ella el caudal de composiciones músicas españolas de los siglos XV y XVI que dará á la estampa con valioso *Discurso preliminar* del eminente Gevaert, tan pronto como lo permitan las graves atenciones propias del cargo de Secretario particular de S. M. el Rey. El erudito libro del Conde de Morphy, donde incluye cuanto encierran de más selecto repertorios como los de Milán, Daza, Mudarra, Narváez (maestro de vihuela de Felipe II) y otros, será una verdadera revelación para la Europa artística.

multitud de vocablos expresivos y pintorescos, haciéndose más simétrica y monótona, trocando en encogimiento y pobreza su natural abundancia, en suma, despojándose de mil primores, encadenada y agarrotada por los muchos que ignoran el rico tesoro de sus palabras é idiotismos.

La versificación de la tragedia es fácil, tersa, numerosa, llena de cadencia y gallardía. El empleo de la *h* aspirada, que en el siglo xv solía pronunciarse casi con fuerza de *j*, y la natural propensión de nuestro idioma á separar más bien que á contraer, aunque una palabra termine en letra vocal y la siguiente empiece con vocal también, hacen que ciertos versos parezcan flojos, máxime siendo ahora común, hasta en los que pasan por buenos versificadores, usar y abusar de contracciones violentas extrañas al genio é índole del castellano. Asimismo faltan ó resultan cojos otros versos (poquísimos ciertamente), menos por descuido del autor ó porque los escribiera de ese modo, que por negligencia ó yerro del antiguo impresor. Tan grande solía ser el abandono de éstos en la reproducción de obras poco abultadas, que hay piezas de aquel tiempo, como la *Salamantina* y el rarísimo *Auto de Clarindo*, donde á fuerza de erratas llega á ser el texto ininteligible.

En cuanto á la rima, no es siempre exacta, pues suelen verse consonando *camino* con *maligno*, *cabeza* con *crezca*, *delicto* y *conflito* con *Egipto*, *junto* con *defuncto*, *parece* con *ofresce*, *yo* con *Jacob*, etc. Estas diferencias, no solamente son de por sí dato curioso para la historia de nuestra metrificación; sirven también para rastrear cuál sería en aquel siglo la verdadera pronunciación de ciertas voces, y el valor de determinadas letras en el lenguaje hablado.

El inspirado autor de la *Tragedia llamada Josefina* pudo decir, como de las suyas Esquilo, que la consagraba al tiempo. Oculta en el fondo de una biblioteca por espacio de más de tres siglos, ha reaparecido ahora para deleite de los estudiosos. Bendigamos al tiempo, insaciable en devorar y consumir obras de peregrina hermosura, porque ha sido piadoso con esta que tanto vale. Quizás la haya salvado para enseñar á los futuros con ejemplo tan elocuente, que las grandes creaciones del arte han nacido siempre entre nosotros al amparo de la religión, vida y principal elemento de nuestra nacionalidad, luz y gloria de nuestra cultura, móvil generoso y constante de nuestras más heróicas hazañas.

APÉNDICES

AL ESTUDIO QUE ANTECEDE.

Apéndice A.

Noticia de algunas obras dramáticas anteriores á 1650 *que tienen por asunto la historia del patriarca José, hijo de Jacob.*

EN LATÍN.

—Josepho vendito et exaltato. Representóse en Heresburgo en 1264. Se hace mención especial de esta obra en la pág. 147 del precedente *estudio*. Tanto Lauriso Tragiense en sus *Conversaciones*, como Tomás Wright en sus *Early Mysteries, and other Latin Poems of the twelfth and thirteenth centuries* (Londres, 1838, pág. xii), como el autor ó autores del *Dictionnaire des Mystères* (París, 1854, columna 477), se refieren al mismo texto citado por Édélestand

Du Méril, que dejo transcrito literalmente en el referido lugar.

—COMÆDIA SACRA CUI TITULUS JOSEPH, *ad Christianæ juventutis institutionem juxtà locos inventionis, veteremque arte, nunc primûm et scripta et edita per Cor.* (Cornelio) *Crôcum Amsterodami ludimagistrum* (Antverpiæ in æd. Joan. Steelsii, 1536). Consta de cinco actos y prólogo, en verso. Desde el año de esta edición hasta el de 1549 se reimprimió trece veces, que sepamos, ya suelta, ya coleccionada con otras, en Colonia, Estrasburgo, París, Basilea, etc.

—JOSEPHUS *Macropedii* (Jorge), *fabula sacra, pietatis et pudicitiæ cultoribus perlegenda* (Antverpiæ, Michael Hillenius, 1544). En cinco actos y en verso, con prólogo y epílogo. El erudito Lacroix (*Jacob, bibliophile*) dice que el nombre de este poeta holandés era Langeveld, latinizado en *Macropedius.*

—JOSEPHUS. *Hoc est Comœdia sacram et mirabilem Josephi Patriarchæ Jacobi filii historiam, quæ extat in Genesi, complectens. Composita à Martino Baltico* (Ulmæ, Joannes Antonius Ulhardus). No consta el año de la impresión. Está precedida de un prólogo, dividida en cinco actos y escrita en verso.

—JOSEPHUS. *Auctore Cornelio Schonæo Goudano.* Es una de las seis comedias sacras que el poeta dió á luz reunidas en un volumen rotulado *Terentius Christianus*, impreso en 1594. Como la anterior, en verso, y en cinco actos y prólogo.

—*Iacobi Libeni e Societate Iesu* TRAGOEDIÆ IN SACRAM HISTORIAM IOSEPHI. *Accessit dvplex panegyricvs: Alter de Beatissimâ Virgine*, etc. (Antverpiæ, Apud Viduam Iannis Cnobbari, 1639). Contiene: JOSEPH, *tragoedia* I.—JOSEPH, *tragoedia* II. Ambas en cinco actos y en verso. La primera se reduce á poner en acción el capítulo 37 del *Génesis*. La segunda abarca los sucesos narrados en los capítulos 43, 44 y 45 del mismo sagrado libro.

—SOMNIATOR SIVE JOSEF TRAGOEDIA. *Auctore Leone Sanctio. Accessit italicus prologus cantu pariter et chorea datus. Incerto autore* (Romæ, typ. hæredum Corbelletti, 1648). En cinco actos y en verso.

EN ESPAÑOL.

—EL SUEÑO Y VENTA DE JOSÉ. Sacra representación efectuada en Gerona á fines del siglo XIII ó principios del XIV. Véase la segunda nota, pág. 147 del *estudio* que antecede.

—TRAGEDIA LLAMADA JOSEPHINA, de Micael de Carvajal. Ya hemos visto que se hubo de componer y publicar hacia 1520.

—*Ferdinandi de Briz*: COMEDIA EN COPLAS DE JOSEP. na. 1527.

Emp. Norabuena estés, nostramo.
Soncas, ¿no sabés quién so...

Este apuntamiento, copiado literalmente del curiosísimo *Registrum* de D. Hernando Colón, está señalado en él con el número 14.684. El amor á la ciencia de aquel eminente bibliólogo es durísima acusación contra la incuria de los que hemos dejado perder valiosa parte de los tesoros literarios que él allegó á fuerza de trabajo y de dispendio.

—COMEDIA LLAMADA JOSEPHINA, prohibida por la Inquisición é incluída ya en el *Índice* de 1559. Desconocida.

—AUCTO DEL FINAMIENTO DE JACOB (inédito). Figuras: *Jacob*, *Joseph*, *Senec*, *un villano*, *una moza*, *dos gitanas*, *Leví*, *Rubén*, *Simeón*. Dice así el *Argumento* que precede á la obra:

«Muy generosos audittores: aquí les recitarán un autto sacado á la letra de la Sagrada Scriptura; qu' es de cuando el patriarca Jacob, después de haber cumplido ciento y cuarenta

y siete años, y habiendo conjurado á su hijo Josep que le enterrase en la sepultura del patriarca Abrahán, pasó desta presente vida, bendiciendo primero á Efraín y Manasés, sus nietos, hijos del mismo Josep. Y porque por la recitación más fácilmente se podrá entender, me voy, pidiendo el acostumbrado silencio.»

En solos veinticinco versos entera *Jacob* al auditorio de los antecedentes indispensables para comprender mejor el *Auto*. Helos aquí:

Josepe mi hijo amado
Un alto sueño soñó,
En el cual él declaró
Que había de ser adorado
De sus hermanos y yo.
Y con envidia mortal
Sus hermanos pretendieron
De matarle, y no pudieron;
Pero por hacelle mal
Á ismaelitas le vendieron.
Y por el mismo camino
Que pensaron estorballo,
Defendello y apartallo,
Quiso tu saber divino
Cumplillo y efetuallo.
Cumplió mi Dios mi deseo;
Y cierto que reviví
Cuando á mi Josepe ví,
Y cada día que le veo
Es gran gozo para mí.
Decisiete años andados
Son que de Canán salimos
Y que en Egipto vivimos,
Donde somos prosperados
En cuanto á Dios le pedimos.

Este *Auto*, sin duda anterior á 1550, es el duodécimo de los comprendidos en el códice de nuestra Biblioteca Nacional marcado M 306.

—AUCTO DE LOS DESPOSORIOS DE JOSEPH. Es el vigésimo de los que contiene dicho códice y pertenece á la misma época. Incluyólo en su selecta colección de *Autos Sacramentales* (*Biblioteca de Autores Españoles*, t. LVIII) el sagaz crítico y elegantísimo escritor D. Eduardo González Pedroso, cuya temprana pérdida es de las mayores que ha experimentado en este siglo la literatura española.

—LOS SUEÑOS DE FARAÓN Y MÁS FELIZ CAUTIVERIO, comedia del Dr. Mira de Amescua. En tres jornadas y en verso.

—ADVERSA Y PRÓSPERA FORTUNA DE JOSEPH, comedia famosa, y segunda de *La hermosa Raquel*. MS. que perteneció á D. Agustín Durán, quien la atribuye al fecundísimo Luis Vélez de Guevara. Está dividida en tres jornadas y escrita en variedad de metros. Abarca los mismos acontecimientos, y casi por el mismo orden, que la tragedia *Josefina*, aunque carece de su vigor dramático y le es muy inferior en todo.

No menciono aquí la comedia denominada

Los Triunfos de Joseph, porque la creo posterior al año de 1650.

Tampoco enumero la Comedia de Ioseph y de la donzella (*Bibliotheca D. Gabrielis Sora. Caesaravgvstae. Ioannis de Larumbe*, 1618), no citada en el copioso *Catálogo* de Barrera, porque jamás la he visto, é ignoro si se refiere, como sospecho, á la historia del patriarca José.

EN FRANCÉS.

—Moralite de la vendition de Joseph *filz du patriarche Jacob | comment ses freres esmeuz par enuye | sassemblerent pour le faire mourir | mais par le vouloir de Dieu apres lauoir piteusement oultrage le deualerent en vne cisterne | ⁊ enfin le vendirent a des marchans gallatides ⁊ ysmaelites | lesquelz de rechief le vendirent a Putifard en egypte ou il fut au pres de Pharaón Roy dudict egipte | Lequel fut tempte de luxure par plusieurs iours de sa maistresse a laquelle il laissa son manteau ⁊ senfouit | dequoy il en fut en prison | mais peu de temps apres il interpreta les songes de Pharaón | Et a faict si bonne prouision en egipte que il a este dict ⁊ appelle le saulueur de tout le pays | comme plus amplement est escript en la saincte bible au trenteseptiesme ⁊ douze aultres chapitres ensuyuant du liure de genese. Et est ledict Joseph figure de la vendition de nostre saulueur Jhesucrist.* Hay una

estampeta que representa á San José con la vara florida llevando de la mano al niño Jesús. Luego dice: *On les vend a París en la rue neufue nostre dame a lenseigne. S. Nicolas.* Hablan en ella cuarenta y nueve personas y está escrita en variedad de metros. La primera cara de la última hoja termina con estas palabras: *Cy finist la Moralite de la vendition de Joseph filz du patriarche Jacob Nouuellement imprimee a París pour Pierre sergent Demourant en la Rue neufue nostre Dame a lenseigne sainct Nicolas* (París, chez Silvestre, 1835).

De esta moralidad se hace larga mención en el *estudio* que antecede. El *Dictionnaire des Mystères* asegura resueltamente que «data del siglo XVI.» Me parece del anterior.

—L'HISTOIRE DE JOSEPH, *extraicte de la saincte Bible, et reduitte en forme de comédie, nouvellement traduitte* (en prosa) *du Latin de Macropedius, en langage françoys, par Antoine Tiron* (Anvers, Jean Waesberghe, 1564).

—JOSEPH LE CHASTE, *comédie, par le sieur du Mont-Sacré* (1601).

EN ITALIANO.

—COMEDIA DE JACOB E DE JOSEPH *composta del magnifico cavaliero e dottore messere Pandolfo Co-*

llenutio, ad instantia de lo Illustr. et Excell. sign. Ducha Hercole de Ferara, in terza rima historiata (Venetia, Nicolo Zopino e Vicentio compagno, 1523). En seis actos y prólogo, en verso. Hiciéronse nuevas ediciones de esta obra, con variantes en la portada ó encabezamiento, los años de 1525, 47, 53 y 64. Hay además alguna que no expresa el año de la impresión.

—GIOSEF FIGLIUOLO DI GIACOB. *Rappresentazione tolta dal Vecchio Testamento nuovamente ristampata, corretta e di belle figure adornata* (in Padova, et in Bassano, per Gio. Antonio Remondini, 1569).

Está escrita en octava rima, lo cual basta para demostrar que es diferente de la compuesta por Collenutio ó Collenuccio. En el mismo año se imprimió también en Florencia. Hay ediciones anteriores (una de 1553 y otra de 1565) de que no hablan la *Drammaturgia* de Allacci ni la riquísima *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, primorosamente ilustrada por P. Lacroix, y que me ha servido de mucho para esta investigación bibliográfica. Reimprimióse también dicha representación en 1581 y 85, y en 1606, 16 y 19.

—LA REPPRESENTATIONE E FESTA DI JOSEPH, FIGLIUOLO DI JACOB. *Saggiuntovi nel fine il com-*

plimento di tvtta la Istoria (Siena, 1616). No está mencionada en la *Drammaturgia* ni en la *Bibliothèque* de Soleinne.

—GIOSEPPE VENDUTO. *Tragedia sacra* (Palermo, 1639). Escribióla el padre jesuita Ortensio Scamacca, natural de Lentini en Sicilia.

—GIOSEPPE RICONOSCIUTO. *Tragedia sacra* (Palermo, 1644). Del mismo autor.

EN ALEMÁN.

—*Ein lieblich und nutzbarlich sipiel von dem* PATRIARCHEN JACOB UND SEINEN ZWELFF SONEN | *aus dem ersten buch Mosi Gezogen* | *und zu Magdeburg auff dem Schukenhoff* | *im* 1535. *iar Gehalten* (Magdeburg, 1535).

—JOSEPH, *eine schöne und fruchtbare comedy, auss heiligen Biblischer Schrifft...* (Strassburg, 1546).

—*Ein hüpsch nüwes spil von* JOSEPHEN *dem fromen jüngling* | *usz etlichen capitlen deszbuchs der Eschopfften gezogen* | *insonders lustig und nutzlich zulesen* (Zürich, 1549).

Al anunciar Tross un ejemplar de esta obra, precisamente de la misma edición, en su *Cata-*

logue des livres anciens (año de 1869, número III, pág. 202), dice que «M. de Soleinne no la poseía en su rica Biblioteca.» Es inexacto. La poseía, y en el tomo IV de su *Catálogo*, página 201, se halla registrada con esta nota por contera: «Bel exemplaire d'une pièce fort rare, acheté 60 fr. à la vente Lair.»

APÉNDICE B.

Artículos que pueden añadirse á nuestros catálogos bibliográficos y biográficos del antiguo Teatro español, con arreglo á las noticias recogidas en el estudio relativo á Micael de Carvajal.

ÁLVAREZ (EL PADRE MAESTRO JUAN).

Natural de Granada. Fué recibido en el naciente Colegio complutense de la Compañía de Jesús, donde quiso llamarse Juan Pablo (1). Posteriormente fué también de los que dieron principio al Colegio de su ciudad natal, y de allí salió para rector del de Plasencia, por agosto de 1562. En la dolorosa enfermedad que le llevó al sepulcro sirvióle de enfermero el padre Jerónimo Román de la Higuera, novicio entonces de aquella casa. Falleció á 23 de marzo de 1564. Compuso una

Tragedia de Nabuc Donosor.

Representóse esta obra «el día de la fiesta del *Corpus Christi* del año de 1563 con grande aparato, y tan al vivo el echar los niños en el horno, que creyeron algunas personas que los

(1) *Libro segundo de la Historia del Colegio complutense de la Compañía de Jesús*, cap. 6.º: MS. de la Real Academia de la Historia.

niños se quemaban de veras. Con tener este *Auto* mucha sal, fué como un sermón para el pueblo en los coros que se cantaron, como en algunas moralidades que sacó desta letra.» (*Historia del Colegio de Plasencia de la Compañía de Jesús*, cap. 17. MS. de la Real Academia de la Historia.)

ANÓNIMO.

Representación de la Paz y Amor.

Ejecutóse en el Colegio placentino de la Compañía de Jesús el año de 1562, por la causa y en los términos que indica la historia de aquel foco de ilustración y de virtudes en el siguiente curioso párrafo (MS. de la Real Academia de la Historia antes citado, cap. 10):

«Y con esto volvamos á las cosas del Padre Rector Martín Gutiérrez, en cuyo tiempo se hicieron unas paces muy necesarias y saludables para el sosiego y quietud de la ciudad de Plasencia. Y fué el caso desta manera: andaban en ella muy encendidos los bandos entre D. Fadrique de Zúñiga, marqués que fué después de Mirabel, cabeza del bando de los Zúñigas, y entre D. Francisco de Carvajal, patrón deste Colegio y señor de Torrejón el Rubio, cabeza del bando de los Carvajales, gente valida y poderosa en esta ciudad, por ser así

de los primeros pobladores della. Y el intervenidor fué el padre Baltasar de Loarte; y al fin acabó con ellos que por servicio de Dios, bien desta tierra, y buen nombre de sus personas, se hablasen. Hubo mucha dificultad en ello, y al fin mucha mayor sobre el puesto. Después de muchos caminos se asentó que el Marqués saliese de Mirabel, D. Francisco de la villa de Pasaron (de su tío el Conde de Osorno), y se viesen en una dehesa, llevando tanta gente el uno como el otro. Cuando llegaron á las primeras vistas, á diez ó doce pasos, se apearon todos, y los caballeros usaron de tanta crianza y buen comedimiento, que por tomarse las manos se bajaron hasta el suelo. Y el padre Loarte, que iba con D. Francisco, les suplicó se apeasen, y así lo hicieron; y tomando la mano D. Fadrique, como de más edad, dijo: Mucho gustára ver este día al Sr. D. García, padre de Vmd.; mas, pues no fué Dios servido, recíbole yo por el mejor de mis días. Lo que suplico yo á Vmd. para que esta paz dure y permanezca entre nosotros, que si Vmd. oyere que yo he dicho ó he hecho algo contra su servicio, guarde la otra oreja para informarse de mí; y si lo hubiese hecho ó dicho, claramente lo diré y daré mi satisfacción. Ó si no, con decir á Vmd. que no lo he dicho ni hecho se tenga Vmd. por bien satisfecho, que lo

mismo haré yo. Porqu'estos que se nos venden por amigos son los que nos venden; y desta manera conservaremos la paz... Al fin se concertó el convite fuese en la Compañía, y precedió una hermosa *representación de la paz y amor*, que públicamente se hiço con mucho aparato y edificación, así de los caballeros, como de toda la ciudad. Estas paces se hicieron el año del Señor de 1562.»

ANÓNIMO.

Una *representación* cuyo título ignoro.

ANÓNIMO.

Naufragio de Jonás profeta, y Penitencia de los Ninivitas.

ANÓNIMO.

Otra *representación* de que se hablará en el artículo siguiente:

El *Cathalogo de los Señores Obispos que han occupado la silla Pontificia de la ciudad de Plasencia* (MS. de la Real Academia de la Historia) da noticia de ellas en la siguiente relación, importantísima por los datos que suministra para apreciar lo que eran las representaciones eclesiásticas del siglo XVI.

«Año de 1578, día de *Corpus Christi*, hizo el Obispo Fr. Martín de Córdoba la traslación

del Santísimo Sacramento de la iglesia vieja á la nueva, con mucha majestad y grandeza. Llevó el Obispo en procesión de todo el cabildo y clerecía el Santísimo Sacramento al altar mayor de la iglesia nueva, antes de comenzar las vísperas. Luego las dijeron solemnísimamente, y acabadas, entraron en la iglesia gran muchedumbre de máscaras con diversas invenciones, y muchas danzas muy lucidas, y luego se hizo *una agradable y breve representación*. La noche siguiente hubo en la iglesia y en la ciudad muchas luminarias, y desde la fortaleza dispararon muchos tiros de artillería, y la justicia, regidores y otros caballeros anduvieron á caballo por las calles con hachas y música de menistriles, mostrando el alegría universal de todos. El día siguiente, muy de mañana, comenzó el Obispo la misa de pontifical, y acabada salió una solemnísima procesión con diversidad de danzas, máscaras y invenciones. Iban en ella las cofradías con sus estandartes, muchas cruces del Obispado y de las parroquias de la ciudad, la clerecía de muchos lugares comarcanos y la de la ciudad, las religiones y clerecía de la cathedral, cuyos capellanes, con vestiduras sacerdotales, llevaban las andas de plata en que iba el Santísimo Sacramento, detrás del cual iba el Obispo, asistiéndole las dos dignidades más antiguas. Des-

pués iba la justicia y regimiento de dos en dos, sin que otra persona se metiese entre ellos, vestidos todos de ropas largas de damasco carmesí con mangas anchas á lo veneciano. Con este orden fué la procesión por las calles acostumbradas, que estaban adornadas de tapicerías muy ricas. Llegados á la plaza, pasó por un arco triunfal que la ciudad mandó hacer, y en lo alto muchas banderas y gallardetes de seda. Luego se llegó á los balcones y miradores que la iglesia con grande costa tenía hechos, en los cuales, y en las ventanas y tejados, había tanta gente, que hacía forma de teatro. En medio de él estaba un gran tablado, que parecía hecho para muchos días, y en lo alto un mar de sesenta pies de longitud y veinte de latitud, con abundancia de agua que con mucho artificio habían hecho subir allí. En el mar estaba una muy lucida nave, con sus velas y jarcias, de tanta grandeza que estaban dentro muchos marineros y pasajeros vestidos de librea. Aquí se representó el *Naufragio de Jonás profeta*, y se vió la nao ir por el agua, en la cual hubo gran comoción y tormenta con artificio de pólvora que debajo del tablado se encendió. Representóse también la *Penitencia de los Ninivitas* por la predicación de este profeta, con mucha diversidad de cosas. Acabada la representación, la procesión dió su

acostumbrada vuelta; y venida á la iglesia, se puso al Santísimo Sacramento descubierto en el altar, con muchas hachas, y guarda de capellanes de día y de noche, y estuvo así toda la octava. Hubo muchas fiestas en la ciudad; de manera que todos los oficios tuvieron su día y hora señalada para venir á la iglesia con su fiesta y invenciones. Corriéronse muchos toros; y el Obispo dió muchos premios á los que, en un certamen poético en alabanza del Santísimo Sacramento y su traslación, se señalaron con más ingeniosos metros y poesías.

»El día octavo, después de vísperas, salió el Santísimo Sacramento otra vez hasta la plaza, donde los padres de la Compañía de Jesús tenían ordenada *una ingeniosa representación*. Acabada, volvió la procesión á la iglesia, donde el Obispo por su mano puso el Santísimo Sacramento en el relicario de plata que para esto había bendecido antes, y le puso en la custodia, entregando la llave al thesorero de la iglesia.»

ANÓNIMO.

La Damascena.

De esta representación, que es la segunda á que sin decir el título se refiere la relación transcrita en el artículo anterior, habla en los

términos siguientes el P. Jerónimo Román de la Higuera en su ya citada historia del Colegio placentino de la Compañía, cap. 22:

«El año siguiente de 78, siendo Obispo de la dicha iglesia de Plasencia el reverendísimo señor D. F. Martín de Córdoba, que lo había sido primero de Girona, de la orden de Santo Domingo, y grande amigo de la Compañía, se pasó el Santísimo Sacramento de la iglesia cathedral antigua á la nueva. Hízose esta traslación *el día del Corpus Xpi.* con grande solennidad, y el día siguiente *se representó la historia de Jonás* con gran propiedad y aparato, y hubo fiestas por la octava, las que les cerró una de *La Damascena, que representaron estudiantes de la Compañía* con tanto aparato, gracia y propiedad, que no menos edificación causó que gusto á los que la oyeron.»

ANÓNIMO.

Aucto de Thamar.

Personas: Amón—David—Absalón—Paje—Una criada de Thamar—Jonadad, capitán.

Emp. Desdichado de tí, Amón;
¡Más valiera no nacer!

(Es el primero de los seis desconocidos que he citado como comprendidos en el códice de Sancho Rayón.)

ANÓNIMO.

Acto del Sanctíssimo Sacramento, año 1572.

Interlocutores: Cristiano conocimiento—Fe —Género humano—Simple.

Emp. Fe de la Iglesia romana,
Bien vengáis, sacro aposento
De Cristo y su fundamento,

(2.° del mismo códice.)

ANÓNIMO.

Auto del Sanctíssimo Sacramento.

Introdúcense: Dos pastores—Un villano llamado Falsedad—Una vieja, la Herejía, su madre—Figura y Figurado.

Emp. Querer con mi sciencia poca
Y mi baja fantasía

(3.° del dicho códice.)

ANÓNIMO.

Auto del Nacimiento.

Introdúcense las personas siguientes: Contento—Un doctor, que es el Demonio—La Justicia—y Defensor—y el Alma. Hecho año de 72.

Emp. ¡Qué contento y recontento
Tengo, y con grande alegría!

(4.° del códice referido.)

ANÓNIMO.

Loa hecha año 1574. *Un acto hecho en el mesmo año.*

Interlocutores: Justicia—Temor—Simple—y Romero.

Emp. ¿De dónde venís, Temor,
Tan aflicto y consumido?

(5.° del mencionado códice. Entre la fecha y el *vm* que sigue hay en este MS. una quemadurita redonda. ¿Diría quizá el encabezamiento: «Loa hecha año 1574 *á* un acto hecho en el mesmo año?» Me parece muy verosímil, pues las cortas dimensiones y el contenido de la obra inducen á estimarla por mero introito de otra más extensa.)

ANÓNIMO.

Acto del Sanctíssimo Sacramento hecho en Andújar, año 1575.

Interlocutores: Simplicidad, en traje de villano—Soberbia y Mentira, demonios—Lucifer—Angel de la guarda—Consejo—Iglesia Católica.

La *Loa* de que va precedido comienza así:

Senado ilustre, preciado,
Si loaros no prometo,
Es por no ser indiscreto.

El *Acto* empieza de este modo:

Si mi gasajo y placer
Lo pudiese declarar

(6.º y último del códice de Sancho Rayón.)

HEREDIA (EL PADRE ALONSO DE).

Fué Lector de Retórica en el Colegio placentino de la Compañía de Jesús por los años de 1561: escribió en latín una

Tragedia de la Transmigración de Babylonia.

El autor de la historia de dicho Colegio expone así (capítulo XIII) las circunstancias que dieron margen á que se compusiera esta pieza, y dónde y de qué modo se representó:

«Acabada ya la obra de la nueva iglesia (de la Cofradía y veneración de Santa Ana) se determinó pasar el Santísimo Sacramento de la vieja; y esto fué miércoles 11 de junio, día señalado de San Bernabé apóstol, infraoctava del *Corpus Xpi.*, año del Señor de 1561. Pareció el día muy á propósito, por ser deste santo apóstol y caer en la octava del *Corpus Xpi.* en que se celebra la fiesta del Santísimo Sacramento con tanta solemnidad por toda la cristiandad. Acudieron para ello muchos padres y hermanos de los colegios de Salamanca y Oropesa. Ordenóse una solemnísima pro-

cesión, con mucha música y apacibles y graciosas danzas, yendo con los nuestros el cabildo y iglesia y clerecía, y las religiones de Santo Domingo y San Francisco que hay en esta ciudad, que no quisieron faltar á hacernos caridad y honrar á su común Señor. También el regimiento y ciudad con mucha gente otra, lleuaban el Santísimo Sacramento en unas andas. Salió la procesión de la iglesia vieja, y entrando por la calle del Rey fueron á la plaza, y volviendo por la calle del Sol y calle nueva del Obispo vinieron á la nueva iglesia. Todas estas calles estaban muy aderezadas con tapicería, en el suelo juncia, y ramos á los lados y hasta las más altas ventanas, con muchos altares muy ricamente aderezados. A trechos había fuentes artificiales de agua y vino: una que corría por dos caños, uno era de agua y otro de vino; y otra que corría por un caño agua y vino, y por otro echaba fuego. Este día mostró bien la ciudad el amor y estima que tenían de las cosas de la Compañía, porque por las ventanas echaban rosas y flores de azahar, y derramaban aguas olorosas. Con este ornato y alegría llegó la procesión á la iglesia, que hasta entonces había estado cerrada, y no se abrió hasta llegar el Santísimo Sacramento. Fué entonces un espectáculo digno de ver abrir las puertas con mucha música de voces

y ministriles, y aclamaciones del pueblo, que parecía daban la bienvenida á aquel omnipotente Señor que entonces tomaba la posesión de su santa casa. Causó esta vista gran devoción y despertó la fe de los circunstantes, y no fué sin lágrimas esta bienaventurada entrada. Y ayudó mucho la forma y adereço de la iglesia, que era el mismo que ahora tiene, sin otros tapices, ni doseles, ni inuenciones; porque, como el retablo estaba renouado, los artesones del techo y pinturas y adereço de las paredes era todo recién hecho y campeaba mucho, el fino color de los azulejos del altar mayor y de las gradas arrebataban tras sí la vista de los que de nuevo venían y de nuevo miraban lo que hasta aquella hora nunca primero habían visto. Había en los altares muchas flores y abundancia de luces; y causó tanto agrado esta vista, así con la novedad como también con la frescura (por venir muy calurosas por el tiempo), que convidaban los presentes á los ausentes que viniesen á ver un paraiso en la tierra. Dijo la misa con mucha solemnidad D. Miguel Pizarro, arcediano de Medellín, y con él dos capitulares, y acabada, se representó en la calle, delante de la iglesia, una noble *Tragedia de la Transmigración de Babylonia*, que compuso el P. Alonso de Heredia, lector entonces de Retórica en este Co-

legio. Hubo muchos ornatos de oro, brocado y seda; saliendo cada representante, cada vez que salía, de diferente vestido. Y con ser todo en latín, fueron los representantes tan aventajados, y tan excelente la música, que se derramaron muchas lágrimas de los oyentes, aunque el latín muchos dellos no lo entendían. Tales eran los efectos de los que representaban.»

VÁZQUEZ (EL PADRE DOCTOR DIONISIO).

Natural de Toledo. Fué el primer Prefecto de las escuelas de Gramática y Retórica que pusieron en Plasencia el año de 1554 los PP. de la Compañía de Jesús, llamados al intento por el Obispo D. Gutierre de Carvajal, que los alojó en su propia casa.

Román de la Higuera dice en su *Historia* del Colegio placentino, citada aquí repetidas veces, que «el padre Dionisio Vázquez compuso una

Tragedia de Saul furens,

con el desafío toda en latín; y con ser en esta lengua, se representó en casa del Obispo con extraordinario aparato y aplauso de todo género de gente. Y con hacerse *de muy antiguo* en esta ciudad representaciones *en la iglesia* con extraordinario aplauso, gusto, aparato y gracia, con todo, con ser ésta toda en latín, ó á causa de la novedad y estar los representantes

muy bien impuestos, ó porque Dios nuestro Señor (lo que yo más creo) daba á aquellos felices principios particular gracia y aplauso, no se puede decir cuánto les cayó en gracia á todos,» etc.

Apéndice C.

La *Farsa de la Constanza* á que el autor de los *Orígenes* asigna la fecha de 1522 y á la cual precede un *introito* y *argumento* puesto en boca del dios *Himeneo*, escrito en latín y en coplas de pie quebrado, se divide en siete actos. Figuran en ella las personas siguientes: *Antón*, *Marina*, *Gil*, *Constanza*, un *Cura* y un *Fraile*. Moratín hace este sumario juicio del argumento:

«Los dos primeros actos contienen dos escenas en extremo lúbricas y groseras entre dos distintos matrimonios, en que maridos y mujeres se echan recíprocamente en cara sus defectos. No menos chocantes son los dos actos siguientes en que hablan un cura y un fraile, y éste á instancia del cura predica un sermón infame, digno de un rufián, con expresiones muy semejantes á las de la madre Celestina en la famosa tragicomedia de su nombre. En los actos restantes los dos maridos tratan de descasarse y trocar sus mujeres, y se da el espectáculo tan de mal ejemplo como inverosímil de

que los personajes del segundo y tercer acto aprueben y formalicen el proyecto. Continuando las extravagancias, todo concluye con un *Oremus* en latín bárbaro, y un villancico que se canta entre todos los personajes.»

He aquí ahora algunas muestras del diálogo de la *Constanza*, que todavía permanece inédita, las cuales, bien que pequen de desvergonzadas, evidencian tanto la exactitud de lo que afirmo en el *estudio* precedente, son tan castizas, tan naturales, de tanto vigor cómico y de tal gracejo, que merecen bien ser conocidas de los eruditos y estudiosos aficionados á la historia del Teatro español.

En el primer acto se queja *Marina* de que la vejez de *Antón* su marido le tiene ya inútil para cumplir con los deberes matrimoniales. Él se exaspera y disculpa, prorrumpiendo en amenazas. Ambos discurren de esta suerte:

MARINA.

¿Qué vos praz, Antón Rudruejo?
¡Al dïabro do este viejo
Cuando con él me casé!

ANTÓN.

Es malvada.
¿Qué dices, endïabrada?
¿Qué fabras allá entre dientes?

MARINA.

Brasfemo de mis parientes
En verme con vos casada
Neciamente.

ANTÓN.

¡Va al diabro que te arreviente!
¿Y eso m' has de decir, lloca?

MARINA.

Sí, que vos fiede la boca
Y sodes un impotente
Relajado.
Desque os acostáis de un lado
No vos podéis más bollir.
Non facéis son escopir
Y contar de lo pasado.

ANTÓN.

Pues ¿qué quieres?

MARINA.

Regocijos y praceres.

ANTÓN.

¿Hartos no te fago yo?

MARINA.

¡Mal fado que me cubrió
Sobre todas las mujeres
Del llogar!
Non vos podéis menëar,
Ni sois bueno para nada.

ANTÓN.

Si te calco una porrada
Quizás te faré callar.„

Contrastando con la reyerta anterior y movidos por las mismas causas, aunque trocados los papeles, departen de este modo *Constanza* y *Gil* en el acto segundo:

„CONSTANZA.

¡Ay Gil, Gil,
Fabrades vos como vil;
Que si me lloran los ojos
No es de risa, mas de enojos,
Que me dades más de mil
Cada punto!
Andáivos el día junto
Saltando de rama en rama,
Y á la noche en esa cama
Tendéisos como difunto
Mortecino.
Por más que á vos me decrino
Y las espaldas vos froto,
No facéis más alboroto
Que si fuésedes de pino
Ó de canto.
Con rabia, grima y quebranto
Fago la noche muy presto;
Que si fambrienta me acuesto,
Más fambrienta me levanto.
¡Gil pendado!
Por esto se me han finchado
Los ojos, bien como puño.
No comprís el matrimuño
Como sodes obrigado;
Porque el cura

Dice, que diz la Escriptura
Que el marido á la mujer
Lle acuda con su deber
Fasta prestalle fartura
Y substancia.
Mas yo, triste, ¿qué ganancia
Saco de echarme con vos?
Que no facés más, por Dios,
Que si fuésedes en Francia.
Marinilla
Es la que vos despavilla,
La que vos liga y abura
Para mi mala ventura.
¡Mal mes y mala mancilla
Que me vino!
Burujado estáis contino
En la manta por allí.
Ni vos pescudáis á mí
Más que á espíritu malino
Que me fiera,
Y aun me acabase siquiera;
Pues tanto mal se me face,
Que lo que á las otras prace
Á mí me pone dentera
So lla panza.

GIL.

¿No findaréis hoy, Constanza,
Á perñotas concrusiones?
Do al dïabro esas razones,
Y aun la boca que las llanza
Sin enmienda.
Dejavos de esa contienda.
¿No acabaréis hoy aquí?

CONSTANZA.

No, que para eso vos dí
Mis casas y mi facienda.

Dos poyales,
De sobra tres cabezales
Para poner en la rima,
Y alhamares para encima,
Y un par de nuevos costales
De sayal.
Una mesa, y un bancal,
Y otros muebles de mis bienes:
Pratos, cántaros, sartenes,
Y barreños de nogal.
¡Ay coitada!
Todo me aprovecha nada
Cuanto digo, y más que olvido,
Pues nunca, Gil, habéis sido
Para facerme preñada.

GIL.

Vieja lloca,
¿No tenéis diente ña boca
Y queréis que vos empreñe,
Y estáis dello más alueñe
Que el zapato de la toca?
¿Qué aprovecha
Al llabrador que barbecha
Lla tierra cansada y floja,
Ni aguijar la burra coja,
Ni el candil que está sin mecha
Ni manteca?
Cuanto más que diz que peca
Y face gran maleficio
El que comete fornicio
Con la mujer que está seca
Y arrugada;
Porque tiene aquillotrada
Lla madre por el fondón,
Y de haber generación
Está desafiuciada.

CONSTANZA.

Sodes vos un disoluto
Con rapazas por ahí,
Y cuando venís á mí
Facéisvos un santo puto
Muy beato.
Luego me hacéis barato
De consejas y sermones.
Por poner excusaciones
Andaves con arrebato
Excusero.
Conmigo sois palabrero,
Con las otras facendoso.
Conmigo muy riguroso,
Con esotras falaguero
Y apacible.
Para mí sodes terrible,
Mas para Toribia no.
Pues no soy tan vieja yo,
Ni tengo por imposible
Ver aón
Fijitos de bendición
Si no fuésedes facino;
Que el ciego de Bretocino
Por dos tortas y un lechón
Se obrigaba
Antaño cuando aquí estaba,
Perfumándome con ruda,
De hacerme parir, sin duda,
Si una noche me tomaba
Toda entera.

GIL.

Calla ya, vieja hechicera,
No fabres más necedades;
Que malicias y ruindades
Más deslindas que cualquiera.

Por último, para que se pueda formar idea de lo que, amén del *Oremus* en latín bárbaro, debió ser causa principal de que la Inquisición prohibiera esta *farsa* de Castillejo, citaré algo aquí del sermón del *Fraile* en el acto cuarto. Dice así:

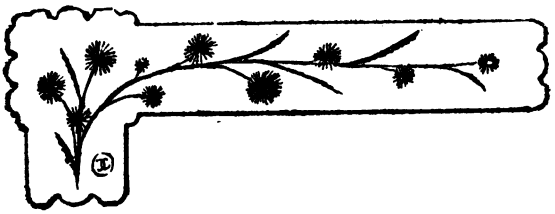
"Habéis de saber, señores,
Cuantos aquí sois venidos,
Que todos los hoy nacidos
Tienen su punta de amores,
De la cual
Se desapega muy mal
La nuestra carne mezquina,
Porque á ello nos inclina
La inclinación natural
Que tenemos.
Á cuyos graves extremos
No hay esfuerzo que resista;
Que cuerpo que carne vista,
Carne pide que le demos
Abundante.
Contra lo cual no es bastante
El seso ni la razón,
Porque cuantas cosas son
Codician su semejante.
. . . . . .
Todos van de amor heridos,
Dice un devoto doctor.
Á las leyes del Amor
Muchos están sometidos
En Oriente,
En Levante y en Poniente.
No sólo los racionales,
Mas los brutos animales
Le siguen naturalmente.
Va el caballo tras la yegua
Y el asno tras la borrica

Rebuznando;
El toro sigue bramando
Á la vaca por la sierra;
El perro va tras la perra,
Y á las veces arrastrando
Por el lodo;
Y embebecido y bëodo
Anda el gato por Hebrero,
Con voces de pregonero
Llantëando el día todo
Tras la gata.„

Incluyó el autor estos versos, con leves variantes que más agravan que atenúan la índole del sentido, en un poema titulado *Capítulo del amor*, el cual ocupa desde la pág. 183 á la 237 del tomo duodécimo de la *Colección de rimas castellanas* que lleva el nombre de D. Ramón Fernández (formada por el abate Estala, por Don Manuel José Quintana y acaso por alguien más) impreso en Madrid en la Imprenta Real el año 1792. Las anteriores citas de la *Constanza* dejan ver que no han versificado mejor, ni hablado con más naturalidad, ni pintado con mayor donaire ni en estilo más popular nuestros famosos dramáticos del siglo XVII.

EL M. JAIME FERRUZ.

EL M. JAIME FERRUZ.



EL MAESTRO JAIME FERRUZ

Y SU AUTO DE CAÍN Y ABEL.

Noticias biográficas.—Noticias históricas.—Exposición y juicio del Auto.

I.

Se ha indicado ya en los *estudios* precedentes que el académico D. Eugenio de Tapia adquirió en 1844 para nuestra Biblioteca Nacional, de la que era entonces director, un códice de piezas dramáticas pertenecientes en su mayor parte á la primera mitad del siglo décimosexto. Justamente ufano el Sr. Tapia con tal hallazgo apresuróse á ponerlo en conocimiento del público, empezando por dar idea del manuscrito é insertando por vía de muestra en los números 1, 2 y 3 del periódico titulado *Museo literario* una composición histórica en prosa, el *Auto de los desposorios de Moysén*, y otra alegórica en ver-

so, la rotulada *Auto de la residencia del hombre.* Al hablar de adquisición tan preciosa, el ya difunto bibliotecario se expresaba en los términos siguientes:—«Los dramas de esta rarísima colección forman un volumen en folio de 468 hojas numeradas con tinta encarnada; está muy bien escrito todo él, y la letra es del siglo XVI. *Todas las composiciones son anónimas*, y no hay una sola nota ó advertencia por donde pueda rastrearse quién fuese el compilador y quiénes los autores de tan distintas piezas; el códice está falto de las ocho primeras hojas, y acaso en alguna de ellas se daría razón de uno y otro. Las más de las composiciones llevan el nombre de *Autos*, otras el de *Farsas*, y dos ó tres se titulan *Coloquios;* y también hay un *Entremés* titulado de *Las Esteras*. Es de presumir que todas ó la mayor parte se hubiesen representado, según las loas ó introducciones que les preceden, y la licencia que para representarse consta al pie de una de ellas.» En efecto, el códice contiene 65 autos, 26 farsas, 2 coloquios, un entremés, y otra pieza sin más calificativo que su título: total, 95.

Al reunir en el segundo tomo de la *Biblioteca de Autores españoles* las *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, el discreto colector D. Buenaventura Carlos Aribau en-

riqueció con notas propias y ajenas los interesantes *Orígenes del Teatro español* debidos al espíritu investigador y elegante pluma de Inarco Celenio. En ellas observa que uno de los autos comprendidos en el códice está firmado por el *Maestro Ferruz;* esto es, que no *todas* las composiciones incluídas en aquel curioso manuscrito son *anónimas*, como aseguró el señor Tapia.

Posteriormente reprodujo D. Cayetano Alberto de la Barrera en la *Noticia bibliográfica de las antiguas Colecciones dramáticas españolas que comprenden obras de varios autores*, inserta al final de su *Catálogo* mencionado ya tantas veces, el índice publicado por Aribau, bien que descartando de él la indicación de los personajes que intervienen en las diferentes piezas del códice, y reduciendo á estas palabras el artículo relativo á Ferruz en el *Índice de autores* (páginas 159 y 160).—«FERRUZ (*Maestro*).—»Auto de *Caín y Abel*.—Figuras: Abel, Caín, »Dios Padre, la Envidia, la Culpa, Lucifer, la »Muerte, y cuatro que la traen.—Manuscrito »firmado por el autor. Se halla comprendido »en el códice de noventa y cuatro [1] piezas ma»nuscritas del Teatro antiguo español anterior

[1] Suben á *noventa y cinco*, según ya he dicho y puede verse en el propio libro de Barrera, pág. 707.

»á Lope de Vega, letra del siglo XVI, existen-
»te en la Biblioteca Nacional.»

Como son raros los ingenios catalogados por Barrera de quienes no indique algo referente á su vida y circunstancias parecióme extraño el silencio sobre las del Maestro Ferruz, máxime cuando hablan de él humanistas como Palmireno, historiadores como Escolano, bibliógrafos como Nicolás Antonio, y sobre todo, Ximeno, Rodríguez y Fuster consagrados especialmente á ilustrar los anales literarios del reino de Valencia, y cuyas noticias ha utilizado no pocas veces con grande acierto en su copioso *Catálogo* el mismo erudito Barrera.

Para subsanar tal omisión extracté en otro lugar algunos datos biográficos de Ferruz. Mas ni era entonces ocasión de decir cuánto se debe al mérito del insigne orador, teólogo, filósofo y poeta celebrado por Vicente Mariner en elegantes versos latinos, ni menos para discurrir sobre su *Auto de Caín y Abel*, ahora punto menos que desconocido, pero que aún gozaba popularidad entre aficionados y farsantes al comenzar el siglo decimoséptimo.

Los biógrafos que hablan de Ferruz y de que tengo conocimiento, empezando por D. Nicolás Antonio (1), le incluyen todos entre los hi-

(1) *Bibliotheca Nova*, t. I, pág. 608.

jos del antiguo reino de Valencia. Dánle por nacido en la misma ciudad del Turia Ximeno y Rodríguez (1), los cuales aprovechan en sus respectivas obras las noticias de Lorenzo Palmireno (2), Gaspar de Escolano (3), el Dr. Don Francisco Orti y Figuerola (4) y varios otros.

Las obras consultadas en busca de datos concernientes á la vida y escritos del Maestro Ferruz no dicen quiénes fueron sus padres, ni expresan el año en que vino al mundo. Mas si atendemos á su ilustre apellido y á los acontecimientos de fecha conocida en que convienen cuantos de él escriben; si consideramos la circunstancia de haber ido á estudiar al extranjero (lo cual era entonces menos fácil y mucho más costoso que ahora) y reparamos en el honroso papel que por su ciencia y experiencia representó en el Concilio Tridentino, al que asistió en su segunda apertura con el Obispo de Segorbe D. Gaspar Jofré de Borja, tal

(1) *Escritores del reino de Valencia* (1747), t. I, página 196.—*Biblioteca Valentina* (1747), págs. 187 y siguientes.

(2) *Rhetoricae prolegomena Laurentio Palmyreno praelegente excepta* (1564), fols. 40 y 41.

(3) *Historia de Valencia* (1610), t. I, cols. 1059, 1060 y 1129.

(4) *Memorias históricas de la fundación y progresos de la insigne Universidad de Valencia* (1730), págs. 230 y siguientes.

vez parezca natural presumir que era de familia noble regularmente acomodada, y que sobre poco más ó menos debió nacer al mediar la segunda década de nuestro siglo de oro. Sábese de fijo que estudió en París sagrada teología; y hubo de hacerlo con tal aprovechamiento, que recibió en aquella famosísima escuela el grado mayor de esta facultad.

Enriquecido con el conocimiento de las lenguas hebrea, griega y latina; consumado filósofo y teólogo; doctor por la insigne Universidad parisiense, Jaime Ferruz tornó á su ciudad natal por los años de 1540. Á principios del siguiente le vemos ya sosteniendo con general aplauso ruidosísimas conclusiones en el templo metropolitano de Valencia, y obteniendo á 18 de agosto el codiciado nombramiento de catedrático de Súmulas.

Lorenzo Palmireno describe con pormenores muy curiosos el efecto que causaron en aquella ciudad la llegada del Maestro Ferruz y la variedad y extensión de sus conocimientos. El cuadro en que tan célebre humanista bosqueja la especie de revolución que hizo en el estudio de las ciencias el doctor recién venido de Francia, está pintado con tal animación, con tan vivos colores, que no ha de parecer impertinente traducirlo aquí del original latino.

«Era el año de 1541 (dice Palmireno) cuan-

do Jaime Ferruz, habiendo dejado á París, defendía en la catedral de Valencia con espléndida disputa escuelas teológicas, ó como el vulgo las llama, conclusiones. Algunos sofistas acres y de temible argucia esforzábanse por dar en tierra con este hombre; pero con sus respuestas quedaban cada vez más desconcertados. Advirtiendo esto Fernando, duque de Calabria, que estaba presente, rogó á Ferruz que dejando por algún tiempo la teología se dedicase á interpretar la dialéctica de Aristóteles; y como se prestase á ello de buena voluntad, los sofistas comenzaron á perseguirlo con odio vatiniano. Sin embargo, los nobles y el pueblo se pusieron de parte suya con la mayor decisión. Movíalos la erudición de este hombre rodeada de tan grandes y acerbas calumnias, y el poderoso argumento de su virtud é integridad manifiesta á todos hacía tiempo. Al salir Ferruz de la Catedral las diversas clases de la nobleza fueron acompañándole á su casa. Era tal la afluencia de concurrentes, que cuando llegado á ella les daba gracias, todavía un nuevo grupo de las personas más graves y honradas, con gran parte de la turba popular, estaban en las puertas del templo. Hasta muchos de aquéllos que querían que Ferruz fuese desterrado, se mezclaban al cortejo con astuta disimulación. La pompa de tan gran triunfo,

mezclando las lágrimas con el gozo, produjo satisfacción indescriptible en los parientes y amigos de Ferruz y en los ciudadanos más probos.

»Habiendo nuestra edad admirado este día, las letras lo transmitirán á todas las gentes y á todos los siglos. Yo quisiera ser tan elocuente como lo fué nuestro Ferruz, y tan útil á nuestra Academia, para poder tributarle merecidas alabanzas. Las escuelas valencianas no oían los acentos fecundos de las buenas letras ni de la clara filosofía, apagadas las voces de los antiguos y excelentes escritores. Sólo resonaban allí inepcias, paralogismos, sofismas, absurda palabrería. Escogíanse para cuestionar asuntillos vacíos y espinosos; poníase en tortura el entendimiento para conclusioncillas mezquinas y falaces; en las paredes de la Universidad y de las escuelas sólo resonaban disputas de viejas, nombres y voces bárbaras; no se leían más libros que los groseros y desaliñados; no se enseñaba sino meras simplezas, meras tonterías, meras barbaridades.

»Allí no se tenía la menor idea de Homero, Píndaro, Esquilo, Sófocles ni Eurípides. Platón, Jenofonte, Aristóteles, Teofrasto y Plutarco eran desconocidos, y no menos ignorados Herodoto, Tucídides, Polibio, Diodoro y los demás escritores griegos. Nadie conocía,

nadie enseñaba la elegancia y limpieza de la lengua latina ni la recta sintaxis del idioma del Lacio. De griego y hebreo ni se conocían las letras. Carecíamos de toda doctrina elegante y pura, de todo monumento literario de la antigüedad. Da vergüenza y saca los colores al rostro el referir cuánta ignorancia de todas buenas artes oprimía á la Academia valentina, de cuántas tinieblas estaba rodeada, ó diré mejor, en cuánta obscuridad yacía.

»Con la llegada de Ferruz, al modo que cuando sale el sol todo se ve claro, nada echó de menos para el conocimiento de las ciencias. Desde entonces no tuvo necesidad de envidiar como antes á Salamanca ni á París, á Padua ni á Ticino, á Basilea ni á Lovaina. Aquí los más recónditos lugares de los poetas se nos abren de par en par, llevando la palabra Juan Oliver, natural de Alcudia. Las reglas gramaticales más difíciles se hacen llanas por la diligencia de Jaime Román, de Andrés y de Torrellas. En la admirable elocuencia é interpretación de Bardají, Cicerón renace. Las flores retóricas manejadas por Andrés Semper, no sólo sirven á engalanar la mansión de las musas, sino la de Galeno é Hipócrates. Como nunca resplandece la dialéctica, expurgada de sus antiguos vicios, por los eruditísimos Montañés, Serra, Gil Lisaraso, Sancho, Vadillo,

Monllor y Mateo Bósulo, parisiense, conservada en sumo esplendor. Adórnanse éstos con erudición tan rara y singular, enseñan con tal pureza la dialéctica, que es imposible desear mayor nitidez y propiedad en la oración, más novedad en el artificio, más orden y cohesión en el discurso. Nunca fué Aristóteles más profundamente estudiado ni mejor comprendido. Todo ello se debe á Ferruz [1].»

¡Hermoso privilegio el del hombre cuyo talento consigue tales victorias, cuyo saber produce tantos y tan regalados frutos!

Las muchas y varias consideraciones á que se presta el cuadro descrito brillantemente por Palmireno, me apartarían del objeto principal de estas líneas. Sin embargo, cumple observar el vivo interés con que plebe y nobleza miraban entonces las más arduas cuestiones científicas, y considerar hasta qué punto se desvivían todos por defender y alentar al sabio en aquella gloriosa edad que hoy calumnian sin miramiento pedantes esclavos de su ignorancia ó de ciegas preocupaciones.

Por provisión de 27 de mayo de 1547 obtuvo Ferruz la cátedra de Lengua Hebrea, y la regentó hasta que cumplidos seis años (el 31 de mayo de 1553) lo eligieron catedrático de

(1) *Laurentio Palmyreno*, loc. cit.

prima de Sagrada Escritura. En este medio tiempo fué cuando asistió al Concilio de Trento como teólogo del obispo de Segorbe y Albarracín. Giotto, traductor latino de la *Historia* de aquel Concilio escrita por el cardenal Pallavicini, lo supone con notoria equivocacion teólogo del prelado de Segovia (1). Allí predicó ante los Padres sobre el misterio de la Asunción de Nuestra Señora, el 15 de agosto de 1551, con llenísima erudición y piedad y en elegante frase latina (2). Allí fué oído, con el P. Láinez y otros insignes teólogos, en el asunto relativo á la necesidad de alguna dilección para el Sacramento de la Penitencia.

En 1558 el arzobispo de Valencia D. Francisco de Navarra lo eligió para una canongía de aquella Santa Iglesia, vacante por fallecimiento de D. Jerónimo de Sllava y Carroz, prebenda de que tomó posesión Ferruz á 23 de

(1) *Hist. Conc. Trid.* (Amberes, 1673), t. II, lib. XII, cap. X.

(2) Fuster corrige atinadamente á Jimeno y al canónigo Orti, que por lo visto no tuvieron noticia de haberse impreso este sermón por separado antes que en la colección del P. Felipe Labbé. Hay una edición en 4.° del año mismo en que lo predicó Ferruz, y dice así la portada: *Iacobi Ferrussii Valentini Doctoris theologi Oratio infesto Assumptionis Sacrae Dei genitricis Mariae, ad Patres habita in Concilio Tridentino. Venetiis, ex officina Crassusiana, 1551.*

octubre del mismo año. Al siguiente la resignó en manos del Sumo Pontífice (1), quedándose reducido por voluntad propia á vivir del emolumento de sus cátedras y de un beneficio que poseía en la iglesia parroquial de San Juan del Mercado.

Apenas promovido á la Sede arzobispal valentina D. Martín Pérez de Ayala, obispo de Segovia, celebró Concilio provincial en Valencia el año de 1565, y dió encargo á Ferruz de escribir sus actas, que poco después salieron á luz de las prensas de Juan Mey (2).

En 1590 fué elegido el sabio Maestro para una de las pavordrías ó pavordías de aquella Iglesia Catedral (recién creadas por bula del Papa Sixto V, á solicitud del arzobispo Santo Tomás de Villanueva) por el Magistrado de Valencia, noticioso de sus altas prendas y virtudes.

Años antes, en 1584, habíale nombrado el venerable Patriarca D. Juan de Ribera examinador sinodal del Arzobispado, nombramiento que reiteró en los sínodos de 1590 y

(1) Archivo de la Catedral de Valencia: *Libro de Posesiones de los Sres. Arzobispos, Dignidades y Canónigos de la Santa Iglesia Metropolitana*, años 1558 y 1559.

(2) *Acta Concilii Valentini celebrati ab Illustrissimo Domino Archiepiscopo Valentino D. Martino de Ayala, anno 1565*. En Valencia, por Juan Mey, 1566.

1594, honrándole también con el distinguido cargo de Vicecanciller de la Universidad, que desempeñó hasta su muerte.

La cual acaeció en la noche del 19 al 20 de diciembre del citado año de 1594. Consígnalo así el Dr. Baltasar Zapata en la oración latina que pronunció en las exequias de Ferruz á 5 de enero de 1595. El preclaro Maestro, que mientras vivió supo merecer la mayor estimación de todos los prelados, gremios y personas autorizadas de Valencia, otorgó nuevo testamento el último día de su vida ante Marco Antonio Bernich, notario público. En él dejó instituída una *Obra pía* para socorro de huérfanas pobres en la parroquial de San Juan, que se ha conservado hasta nuestros tiempos con el título de *La Administració del Pavordre Ferruz*. Digno epílogo de tan noble y fructuosa existencia.

Entre los curiosos retratos procedentes de la Colección que D. Diego Vich mandó hacer al ingenioso poeta y excelente pintor Juan de Ribalta, existentes hoy en el Museo provincial de Valencia, se cuenta el de nuestro Jaime Ferruz señalado con el núm. 1.172. Útil sería que el buril se encargase de perpetuarlo y difundirlo. Interin esto se efectúa contentémonos con el retrato moral que hace del egregio teólogo y humanista el docto Vicente Mariner

de Alagón en los siguientes versos latinos [1]:

"*Linguis ecce tribus Ferrusius emicat ingens*
Virtute, ingenio, pectore, mente, manu.
Sacra dedit nimium redolentia carmina divos,
Et quasi de Coelis lapsa fuisse putes.
Hic plenum exhausit Phoebi divinitus amnem
Et Musas duxit pectore saepè novem.
Cultus erat sermo, vox mira, & candidus ordo,
Et quidquid fecit constitit omne sacrum.
Hic & Aristotelem, Thomam & percalluit altum,
Hebraico, & Græco contulit hic Latium.
Omnia congessit divino consita sensu,
Et versu Coelis semper ubique placet."

Tan olvidado tenían á Ferruz nuestros modernos, que no lo mencionan siquiera ni el curioso D. Luis Lamarca en su ya raro opúsculo *El Teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días* [2], y eso que el *Auto de Caín y Abel* compite con los mejores de Timoneda, ni el cronista D. Vicente Boix en sus *Apuntes históricos sobre los Fueros del antiguo Reino de Valencia* [3], aunque consagra un capítulo á la *Universidad literaria* donde cataloga sus principales rectores, catedráticos y discípulos. Y ¿cuál más digno de aplauso entre ellos que nuestro esclarecido Jaime Ferruz, de quien decía juez tan abonado como Fray Miguel Bartolomé Sa-

(1) *Eleg. in priscos & celeb. Valent. Regni Poetas.*
(2) Valencia, 1840.
(3) Ibid., 1855.

lón que á su enseñanza debía la Universidad valentina los insignes maestros que la ilustraban?

Feliz cultivador de las musas, Ferruz ejercitó su numen procurando emular en el rico idioma del Lacio el clásico acento de los antiguos líricos latinos y de sus imitadores italianos (caudillos del Renacimiento en Europa) los Bembos, Sanazaros y Fracastoros. Mas no por eso desdeñó la lengua castellana, que entonces extendía sus dominios cada vez más hasta en las fértiles provincias tributarias del habla lemosina, sedienta de enseñorearse con el dictado de universalmente española. De que nuestro insigne teólogo acertó á cultivarla en verso con amenidad y soltura da razón el *Auto de Caín y Abel*, pieza inédita muy digna de ver la luz.

II.

Parece increible que siendo el Teatro uno de los ramos que han contribuído más á enaltecer la literatura española llamando hacia ella la atención de los pueblos cultos, nos hayamos contentado hasta aquí en materia tan importante con las breves noticias y equivocados juicios de críticos é historiadores. Porque de todos los productos de la fantasía el teatro y

la novela son tal vez los que mejor expresan y determinan el estado moral é intelectual de las naciones, sus creencias, su carácter, sus costumbres, sus preocupaciones, sus vicios, cuanto sirve para dar idea de su propio sér ó explicar fenómenos de su vida que sin tales antecedentes serían quizás indescifrables.

Harto queda por averiguar todavía para poder escribir con mediano acierto la historia del Teatro español desde sus primitivos orígenes. Harto hay que andar para reunir la suma de datos necesaria, y para apreciarlos y clasificarlos desde el verdadero punto de mira. Esto, difícil ya, merced á la barbarie revolucionaria (que mostró desde luego sus instintos civilizadores desparramando y destrozando sin fruto ninguno copioso caudal de documentos históricos y antiguallas literarias), ha venido á ser punto menos que imposible desde la famosa *incautación* de los papeles custodiados en las bibliotecas y archivos de las catedrales.

Dejando á salvo la intención del autor y aconsejadores de esa medida, que no trato de calificar, y la buena fe de los encargados de ejecutarla, parece ser que no todos los que han intervenido en tal negocio lo han hecho con el esmero y cuidado indispensables. Razón por la cual preciosidades ignoradas ó desconocidas, de altísimo interés histórico, artístico y litera-

rio, se encuentran ya en museos y bibliotecas de otros paises, ó avalorando y realzando colecciones de ricos aficionados. Sin embargo, concretándonos á lo que aún tenemos en casa y es asequible al investigador, todavía podemos añadir á las obras conocidas generalmente otras de cierto interés para completar el cuadro de nuestra cultura en su época más floreciente y gloriosa.

Á ese número pertenece el *Auto de Caín y Abel* del Maestro Jaime Ferruz.

En los dos *estudios* anteriores he tenido ocasión de manifestar que en todos los pueblos medianamente civilizados el drama ha nacido en brazos de la religión y ha empezado á desarrollarse adherido al culto. Desde que aparece en el corazón de la Edad media (sin que todavía sea dable, y acaso no lo será ya nunca, señalar con exactitud la época fija de su aparición), ahora lo vemos embebido en las ceremonias del templo, como en la representación litúrgica (1) hecha para la *festa de la Mare de Deu de la Assumpció* (2) que aún se representa

(1) El autor la llama *mysteri* y dice *que és tot cantat.*

(2) Descríbela en todos sus pormenores con elocuente y pintoresco estilo el Sr. Marqués de Molins en el *Discurso* que leyó ante la Real Academia de la Historia el 29 de junio de 1869. El misterio de la Asunción ha dado margen á no pocas obras escénicas. Tres autos re-

cada año en Elche *ab gran magestat* el 15 de agosto, y que se estima del siglo XIII; ahora separado un tanto de la liturgia, pero consagrado en el templo mismo á celebrar misterios augustos, como el *Auto de la Pasión* del salmantino Lucas Fernández; ahora, en fin, en el claustro de las catedrales, en los atrios y cementerios ó en públicas plazas, para aumentar el cristiano regocijo de una ú otra población en la festividad de su santo patrono ó en la devotísima del *Corpus Christi*, como la *Tragedia Josefina* del placentino Carvajal. Todas las piezas escénicas de las varias centurias que constituyen el periodo de infancia del Teatro espa-

lativos á este asunto se pueden ver, con sólo registrar el códice de la Biblioteca Nacional donde se halla el de Ferruz á que se refiere el presente *estudio*. En uno de ellos se advierte la singularidad de dar principio con una *loa en ottava*, no ya de arte mayor como las que emplea *Juan del Encina* en su *Egloga de tres pastores*, ni como las que se encuentran en la *Comedia de Preteo y Tibaldo* y en otras varias; sino en versos endecasílabos, no usados, que yo recuerde, por los dramáticos españoles de aquellos tiempos, aunque en Italia era de antiguo el metro predilecto de los autores de representaciones sacras, según puede verse en la *Rappresentazione di Stella*, en la de *San Giovanni e Paolo*, de Lorenzo de Médicis; en la *dei sette Dormienti* y en otras muchas. La *loa* en octava rima que precede al referido *Auto de la Asumptión de nuestra Señora*, comienza así:

«El alto triunfo y asunción sagrada
De aquella benditísima María.. »

ñol muestran cierto carácter esencialmente religioso, sean cuales fueren sus elementos fundamentales. Los desalumbrados críticos que ponen en duda verdad tan palmaria, ó desconocen la materia completamente, ó rinden tributo á un volterianismo trasnochado, prontos siempre á escatimar y negar al catolicismo y á la Iglesia sus más indisputadas glorias.

Cerca de un siglo tardó el Teatro español en seculizarse por completo, luego que empezó á florecer en Italia y en las demás naciones meridionales de Europa el renacimiento clásico impulsado por los sabios bizantinos fugitivos de Constantinopla á la caída del imperio de Oriente. En ese largo periodo de sorda lucha entre los elementos originales y genuinamente cristianos del moderno drama europeo y los profanos imitadores de la antigüedad pagana, el Teatro eclesiástico puede ufanarse de exceder considerablemente en mérito y número al que iba minándole el terreno para arrebatarle al fin la palma. Siendo de notar que ni en la época más brillante de la comedia española, cuando sus más egregios cultivadores se llamaban Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Mira de Amezcua, Ruíz de Alarcón, Vélez de Guevara, Rojas, Calderón y Moreto, el espíritu animador del primitivo drama religioso dejó de resplandecer en crea-

ciones como *El condenado por desconfiado*, *El esclavo del demonio*, *El Anticristo*, *La devoción de la cruz* ó *La cruz en la sepultura*.

Hijo de este fecundo espíritu cuyo ideal poético está muy por encima del que sirve de norte á la inspiración del Teatro meramente profano, el *Auto de Caín y Abel*, compuesto para alguna solemnidad eclesiástica por el ejemplar sacerdote á quien el historiador Escolano apellida con justa razón *ángel en el entendimiento y pureza virginal* (1), pertenece á los tiempos en que todavía el drama devoto luchaba sin desventaja y conseguía enfervorizar y conmover á la piadosa multitud. Ignoro en qué fecha escribió Ferruz esta obra; pero á juzgar por el códice que nos la ha transmitido y por la popularidad que gozaba en los últimos años del siglo XVI y primeros del siguiente, no es desatinado conjeturar que hubo de ser en la segunda mitad de aquella memorable centuria que vió nacer á Mariana y á Cervantes, á Quevedo y á Góngora, á Lope de Vega y á Fray Gabriel Téllez, en una palabra, á la mayor parte de nuestros más esclarecidos ingenios.

Al mediar ese portentoso siglo hacía ya tiempo que recorrían las ciudades populosas de nuestra Península, y aun las poblaciones de

(1) *Historia de Valencia*, t. I, col. 1.059.

menos fuste cuyas *ferias* atraían en tal ó cual época del año crecido número de mercaderes y toda suerte de forasteros, compañías cómicas donde figuraban, á fuer de representantes ó actores, poetas como Alonso de la Vega, imitador de los libros de caballerías en su *Comedia de la duquesa de la Rosa*, y como el príncipe de nuestros dramáticos en aquella edad, el insigne Lope de Rueda, honra de su patria la gran Sevilla.

Era entonces la hermosa reina del Guadalquivir riquísimo emporio del comercio y de la civilización española, punto donde principalmente descargaban las flotas de Indias el oro de que solían venir henchidos sus galeones. La afluencia de gente adinerada y el carácter bullicioso y alegre de los andaluces, naturalmente habían de estimular allí el crecimiento de las diversiones públicas fomentando con particular predilección las representaciones escénicas. Así aconteció, sin duda, siendo Sevilla la población en que hacían asiento con mayor frecuencia las regocijadas compañías de nuestros mejores cómicos. Excediendo en ello á la corte misma, Valencia disputaba el lauro de tal afición á la ciudad

"... mil veces monarca
De cuantas ciudades cubre
Toda la capa estrellada,"

según escribía medio siglo después en su *Viaje entretenido* el ingenioso farsante madrileño Agustín de Rojas. Este amor de ambas poblaciones á espectáculos escénicos explica en cierto modo el esplendor con que en una y otra llegaron á florecer simultáneamente durante el siglo XVI las representaciones sagradas y las profanas, y cómo algunas de aquéllas hubieron de venir desde las augustas bóvedas del santuario, al que las destinaron sus autores, á enriquecer el repertorio de los teatros, y hasta el exiguo caudal de piezas con que divertían al vulgo en aldeas y pueblecillos mezquinas compañías de ambulantes faranduleros.

Si queréis ejemplos que lo comprueben, un testigo mayor de toda excepción, el citado Agustín de Rojas, lo demostrará eficazmente en la donosa pintura de los percances que ocurrieron á sus colegas Ríos y Solano yendo de Valencia á Zaragoza, con motivo de cierta representación del *Auto de Caín y Abel*. La pintura está hecha con pincel tan fácil y ameno que no he de privar á los lectores del gusto de verla aquí reproducida.

Uno de los cuatro interlocutores del *Viaje entretenido*, el comediante Ríos, se expresa en él de esta manera: «Llegamos á un lugar, de noche, molidos y con ocho cuartos entre los dos, sin las asaduras: fuimos á un mesón á pe-

dir cama, y dijeron que no la había, ni se podría hallar, porque había feria. Viendo el poco remedio que teníamos de hallarla, usé de una industria y fuíme á una posada, y dije que era un mercader indiano, que ya veis que lo parezco en el rostro. Preguntó la huéspeda si traíamos cabalgaduras, y respondí veníamos en un carro; que mientras llegaba con la hacienda nos hiciese dos camas y aderezase de cenar. Hízolo, y yo fuíme al alcalde del pueblo, y díjele que estaba allí una compañía de recitantes, que pasaba de paso, si me daba licencia para hacer una obra. Preguntóme si era á lo divino. Respondíle que sí. Diómela, volvíme á casa, y avisé á Solano que repasase el *Auto de Caín y Abel* y se fuese luego á cobrar á tal parte, porque habíamos de representar aquella noche. Y entre tanto yo fuí á buscar un tamborino, hice una barba de un pedazo de zamarro, y fuíme por todo el pueblo pregonando mi comedia. Como había gente en el lugar, acudieron muchos. Esto hecho, guardé el tamborino, quitéme la barba y fuíme á la huéspeda, y dije que ya venía mi mercaduría, que me diese la llave de la puerta de mi aposento porque quería encerrarla. Preguntóme qué era, y respondí que especería. Diómela, y yo tomo las sábanas de la cama, y descuelgo un guadamecí viejo que había y dos ó tres arambeles;

y porque no me lo viesen bajar, hago un envoltorio, y écholo por la ventana, y bajo como un viento. Ya que estaba en el patio, llamóme el huésped y díjome: señor indiano, ¿quiere ir á ver una comedia de unos faranduleros que han venido poco há, porque es muy buena? Díjele que sí, y yo con mucha priesa salgo á buscar la ropa con que habíamos de hacer la farsa, porque el huésped no la viera; y aunque me dí mucha diligencia, ya no pude hallarla. Viendo la desgracia derecha, y que era delito para visitarme las espaldas, corro á la ermita donde Solano cobraba, avísole de todo lo que había, deja la cobranza y vámonos con la moneda. Considerad ahora todos éstos cómo quedarían, los unos sin mercaderes ni sábanas, y los otros burlados y sin comedia.

»Aquella noche anduvimos poco, y eso fuera de camino, y á la mañana hicimos cuenta con la bolsa y hallamos tres reales y medio, todos en dinerillos. Ya como veis íbamos ricos, y no poco temerosos, cuando á cosa de una legua descubrimos una choza, que llegados á ella nos recibieron con vino en una calabaza, con leche en una artesa y con pan en unas alforjas. Almorzamos, y fuimos aquella noche á otro lugar donde ya llevábamos orden para ganar de comer. Pedí licencia, busqué dos sábanas, pregoné la égloga, procuré una guitarra, convidé

la huéspeda, y díjele á Solano que cobrara. Y al fin la casa llena, salgo á cantar el romance de *Afuera afuera, aparta aparta*. Acabada una copla métome, y quédase la gente suspensa; y empieza luego Solano una loa, y con ella enmendó la falta de la música. Vístome una sábana, y empiezo mi obra. Cuando salió Solano de *Dios Padre*, con otra sábana abierta por medio y toda junto á las barbas llenas de orujo, y una vela en la mano, entendí de risa ser muerto. El pobre vulgo no sabía lo que le había sucedido. Pasó esto, y hice mi entremés de bobo, dije la coleta del huevo, y llegóse el punto de matar al triste *Abel*, y olvídaseme el cuchillo para degollarle, y quítome la barba y degüéllole con ella. Levántase la chusma y empieza á darnos grita; supliquéles perdonaran nuestras faltas, porque aún no había llegado la compañía. Al fin ya toda la gente rebelada, entra el huesped y dice que lo dejemos, porque nos quieren moler á palos. Con este divino aviso pusimos tierra en medio, y aquella misma noche nos fuimos con más de cinco reales que se habían hecho.»

La aprobación expedida por el secretario Tomás Gracián Dantisco para la rarísima primera edición de *El Viaje entretenido* está fechada en Valladolid á 15 de mayo de 1603; y como hubo Agustín de Rojas de escribir su li-

bro de 1598 á 1602, sacamos en claro de las precedentes cláusulas, no sólo la gran estimación que aún hacían por aquella época de las representaciones *á lo divino* hasta en humildes villas y lugarejos, sino la preferencia que daban los recitantes en sus correrías al *Auto de Caín y Abel.*

Si hubiesen contado al sabio y virtuoso pavorde Ferruz de qué modo habían de ejecutar un día su bien imaginado auto algunos de los mismos que tal vez lo recitaran recién compuesto (pues Solano tomó parte en las representaciones del *Corpus* en ciudades muy principales, inclusa Valencia, y habla de sucesos que le refería su padre por los años de 1566), quizás se habría llenado de amargura su corazón, dolido de que tratasen tan grave asunto con tan poca reverencia. Porque además del interés religioso de esa linda obra, tiene el mérito de ser la primera en nuestros anales dramáticos (hasta hoy no se conoce ninguna anterior) consagrada exclusivamente á representar la acción trágica más antigua que registra la historia del género humano: el fratricidio que simboliza la caída del hombre en sus más completas consecuencias.

Esta primitiva explosión de la soberbia y del odio contrapuestos á la dulzura, á la sumisión, á la pureza en la fe, lucha de que no po-

día menos de nacer la muerte, figuraba ya mucho antes con forma dramática en otras literaturas. La segunda parte de la curiosa trilogia que constituye el *Mystère d'Adam*, obra del siglo XII, cuyo manuscrito se conserva en la biblioteca de Tours y que abre en Francia la serie de piezas escénicas escritas en idioma vulgar, lo atestigua palmariamente. Y aunque no careciera de interés confrontar este primer monumento dramático en lengua francesa con la obra del teólogo valenciano, para apreciar cómo el poeta francés y el español pintan á distancia de cuatro siglos (animados de la misma inspiración cristiana) aquella terrible catástrofe, ese juicio comparativo me separaría del primordial objeto de estos renglones.

¿Á qué, pues, se reduce el *Auto* del Maestro Ferruz? Procuraré demostrarlo brevemente.

III.

La tragedia de Caín y Abel, tan sobriamente narrada en el *Génesis*, es de los asuntos menos tratados en el antiguo Teatro europeo de la Edad media y de los brillantes siglos del Renacimiento. Cuando el numen de los primitivos dramáticos religiosos pone de bulto el primer triunfo de la muerte, ineludible conse-

cuencia del pecado original, y hace hablar á los padres del género humano en el rudo estilo propio de las nacientes lenguas romances, apenas hay ejemplo de que lo efectúen tomando por asunto principal ó exclusivo de una acción dramática el fratricidio de Abel; antes bien lo muestran embebido en acción más amplia y comprensiva, como puede verse en la segunda parte del *Mystére d'Adam* (pieza que he citado anteriormente, por ser la más antigua que se conoce en vulgar idioma francés) y en la *Victoria de Cristo* del aragonés Bartolomé Palau, escrita, según ya se ha visto, en la primera mitad del siglo XVI. El *Auto* del Maestro Ferruz añade, pues, á las varias circunstancias que lo hacen digno de estudio, la de pertenecer al corto número de antiguos poemas escénicos exclusivamente consagrados á dramatizar aquella sangrienta catástrofe.

Siguiendo la costumbre admitida y corriente en los primeros años de nuestro siglo de oro, de que dan ejemplo los desenfadados *introitos* de las comedias de Torres Naharro y de otros autores coetáneos suyos, Ferruz encabeza el auto con una *Loa* enderezada á participar al auditorio el asunto que va á poner en acción. Refiriéndose al concepto de la obra, expresa

"Qu'es como Abel y su hermano
Al alto Dios soberano,
Para tenelle propicio,
Le ofrecieron sacrificio,
El primero de su mano.
Y porque Dios aceptó
El de Abel su regalado,
Caín, de invidia incitado,
Con despecho le mató
Con la reja de un arado.
Por lo cual en carro ufano
Ya, como fiero tirano,
Por nuestra mísera suerte
Comienza á triunfar la muerte
De todo el género humano."

Ignorándose el lugar donde Caín mató al inocente Abel y el instrumento de que se sirvió para ello, pues el texto bíblico sólo dice: «y como estuviesen en el campo, levantóse Caín contra su hermano Abel y le mató *(Cùmque essent in agro, consurrexit Caïn adversùs fratrem suum Abel, et interfecit eum)*,» Ferruz ha podido suponer que para realizar tan odioso crimen se valiese el fratricida de la *reja de un arado*, por ser Caín labrador, según el segundo versículo del capítulo IV del *Génesis*.

En la poética visión de las consecuencias del pecado que el arcángel Miguel pone á vista de Adán en el libro undécimo de *El Paraíso perdido*, no sólo piensa Milton, á fuer de cristiano, que Dios rechazó el sacrificio de Caín porque no era sincero (*for his was not sincere*),

sino afirma que el despechado hermano de Abel hirió á éste en el pecho con una *piedra* que le arrebató la vida:

> "Smote him into the midriff with *stone*
> That beat out life.„

En la singular *tramelogédia* de Alfieri titulada *Abéle* no emplea Caín *reja* ni *piedra*, sino una *azada*, como lo expresan las exclamaciones que hace al ver á su hermano moribundo:

> "Empia *marra*, per sempre in bando vanne
> Dalla mia man, dagli occhi miei...„

El extraño poema denominado *Caín*, que Lord Byrón compuso en forma dramática por los años de 1821 y á que dió nombre de *misterio*, dice que el protagonista coge un *tizón* del altar del sacrificio, con el cual hiere en las sienes á su hermano Abel: *striking him with a* BRAND, *on the temples, which he snatches from the altar.*

Teniendo en cuenta el silencio de la Sagrada Escritura sobre la clase de instrumento que empleó Caín para cometer el crimen, son igualmente admisibles la *reja de arado* á que se refiere el antiguo dramático español, la *piedra* del famoso épico inglés, la *azada* de Alfieri y el *tizón* de Byrón: todo, menos una *quijada* de animal, como tantas veces se ha repetido. Mal

podían existir despojos mortales de animal ninguno antes que la muerte hubiese empezado á ejercer imperio en la tierra.

Terminada la *Loa* con las citadas quintillas, principia el *Auto* entrando en escena Caín y Abel con el sacrificio. El diálogo comienza de esta manera:

"CAÍN.

Pues has dicho, Abel hermano,
Que á Dios hagamos servicio
Para tenelle propicio,
¿Qué llevas ahí de tu mano
Que ofrecelle en sacrificio?

ABEL.

Yo, por víctima sincera,
Aquesta blanca cordera.

CAÍN.

Yo estas espigas de trigo,
Lo mejor, es Dios testigo,
De toda mi sementera.

ABEL.

Es justo, hermano querido,
Si bien en tí lo figuras,
Que le den sus criaturas
Lo hermoso y escogido
Con unas entrañas puras.
Que si un perro irracional
Conosce por natural
Quien le da un güeso á roer,
No debe el hombre de ser
Peor qu' el bruto animal."

No expresa la Biblia que Caín escogiese *lo mejor* de su sementera para ofrecerlo en holocausto al Sumo Hacedor. El tercer versículo del capítulo del *Génesis* citado antes dice únicamente: «Y aconteció al cabo de muchos días, que Caín ofreciese de los frutos de la tierra presentes al Señor (*Factum est autem post multos dies, ut offerret Caïn de fructibus terræ munera Domino*).» Y aunque un elegantísimo escritor moderno de extraordinario saber en letras divinas y humanas, D. Eduardo González Pedroso, coincide con el dramático valenciano al estampar en su excelente *Compendio de la Biblia* que «ofreció Caín á Dios porción *escogida* de los frutos de la tierra,» otro poeta escénico anterior á nuestro Ferruz y súbdito capellán de un prelado de Real prosapia (D. Fernando de Aragón, nieto del Rey Católico, investido con la dignidad de Arzobispo de Zaragoza según se ha dicho en el anterior estudio), pone en boca de Caín todo lo contrario.

En prueba de ello véase cómo discurren los dos hijos de Adán en el *Auto tercero*, primera parte de la *Victoria de Cristo*, del aragonés Bartolomé Palau:

"ABEL.

Haste, hermano, de esforzar
Por hacer á Dios servicio.

CAÍN.

Sus, vamos al sacrificio,
Yo te quiero contentar.

ABEL.

Mira, pues, qué has de llevar,
Por mi amor.

CAÍN.

D'esa mies.

ABEL.

Pues lo mejor
Toma, hermano, por tu fe.

CAÍN.

D'eso yo me guardaré,
Sino todo lo peor."

El no indicar Moisés en el versículo arriba copiado la calidad de los frutos que llevó Caín al sacrificio, autoriza las dos versiones. La de Palau tenía sin duda por objeto manifestar al auditorio la poca voluntad con que el primer hijo del hombre cumplía lo dispuesto por su Hacedor, para de esta suerte hacer á todos más comprensible que no fuese agradable al Señor semejante ofrenda. Estas palabras de Abel lo demuestran palpablemente.

"Si lo fas de mala gana,
Por demás todo será;

Porque no lo acetará
La Potencia soberana.„

En cambio la versión contraria denota que, aun habiendo escogido Caín los mejores frutos de la tierra, bastábale á Dios para desecharlos conocer la tibia fe del que se los ofrecía. Si ya no es que había éste pecado en la elección de la ofrenda, como asegura San Clemente, lo cual era sin duda menos visible á los ojos de la cristiana multitud llamada á presenciar la representación del auto.

Prontos ambos hermanos á ofrecer al Señor sus dones, Abel prorrumpe en esta ingenua y candorosa plegaria:

"Oh Señor, cuya potencia
No alcanza saber humano,
Rescibe, Dios soberano,
Ante tu Real presencia
Esta ofrenda de tu mano.
Y tu Real Majestad
No mire mi poquedad
Ni me castigue en mis vicios:
Si hay falta en mis sacrificios,
No en mi pura voluntad.„

En seguida cantan entrambos el versículo: *Tibi sacrificabo ostiam laudis et nomen Domini invocabo*, hecho lo cual baja el fuego sobre el sacrificio de Abel y no sobre el de Caín. Entonces aquél, lleno de gratitud, exclama:

"Dándote gracias te alabo,
Dios sempiterno y divino,
Pues recebiste benigno
El pobre dón de tu esclavo,
De tan gran merced indigno."

Caín, por el contrario, deja conocer de esta suerte la cólera que le ahoga:

"¡Cuán al revés de su efetto
Obra este fuego crüel!
¡Oh, cuál ardió lo de Abel!
Su sacrificio fué acepto;
Yo muero de invidia d'él.
¡Ardé, malditos tizones!—
Señor, rescibe mis dones,
Pues ya me dispuse á dallos;
No niegues á tus vasallos
Tus premios y galardones."

Estas palabras, que pintan con tal concisión y energía lo que pasa en el alma de Caín al ver rechazado su sacrificio, revelan profundo conocimiento del corazón humano y del impulso y natural movimiento de las pasiones. No bien acaba de pronunciarlas *se le aparesce Dios Padre*, como escribe Ferruz, y le habla de esta manera:

"Caín, ¿de qué 's tu pasión?
Que en mi potencia no cabe,
Como tu padre ya sabe,
Dejar bien sin galardón
Ni mal sin castigo grave.
Si pecares de indiscretto
Con pensamiento ó efetto,

Contigo estará el pecado
Cuyo apetito malvado
Le puse á tus pies subjetto.„

Dicho esto *vase Dios Padre y entra la Invidia*, según la textual acotación del auto. Las palabras con que la Invidia acrecienta la tempestad que ruge sordamente en el soberbio espíritu de Caín, están magistralmente imaginadas para sacarle de tino y arrastrarle á vengar en el inocente hermano lo que no puede vengar en el Creador que propicio acogió la ofrenda. Dice la Invidia:

"Caín, ¿de qué te fatigas,
Qu'estás fuera de sentido?
¿Tú no ves, loco perdido,
Que tus granadas espigas
En humo se han consumido?
Dí, ¿no sientes por afrenta
Que Dios tenga especial cuenta
Con Abel y su servicio,
Y desdeñe el sacrificio
Que tu alma le presenta?
Córrete ya de tal cosa,
Pues te ves menospreciado,
Abatido y desdeñado;
Qu'es afrenta vergonzosa
Ser Abel el regalado.„

No era necesario más para que estallase el incendio comprimido hasta entonces en el alma del primer hombre nacido de mujer. Caín pregunta á la Invidia de qué modo se vengará,

y ella le contesta que matando al ingrato hermano:

"Porque muerto este traidor
En quien tanto mal se encierra,
En paz, sin sangrienta guerra,
Por universal señor
Quedas de toda la tierra."

El más elocuente de nuestros grandes escritores del siglo de oro, el castizo fray Luis de Granada, piensa que la envidia es como el gusano que nace en el madero, que allí hace el daño donde nace, y la tiene por riguroso juez que sentencia y atormenta á su mismo autor. Pintado en breves, pero seguros rasgos, el Caín de Ferruz corrobora la discreta observación del místico insigne. Lisonjeado por la Invidia, que lo hace esclavo de la ira y juguete de la soberbia, resuelve al fin poner por obra el consejo de aquella bastarda pasión. La escena que precede al fratricidio es la más interesante del auto. En ella se dibujan el carácter y fraternal ternura de Abel con estos bellos colores:

"ABEL.

No son palabras fingidas
Ni son cumplimientos vanos;
Sinó yo muera á tus manos,
Pues unas son nuestras vidas
Aunque en dos cuerpos humanos.
Y si te he ofendido en nada,

La mano de Dios airada,
Para que pague el escote,
Descargue su duro azote
Sobre mi blanca manada.

. . . . . .

Si verte alegre y ufano
Y sin pena dolorida
Se compra con esta vida,
Vive Dios, mi caro hermano,
Que la dé por bien perdida.

. . . . . .

Pues como seas la cosa
Que en este mundo más quiero,
De verte triste me muero.

CAÍN.

¡Quién vió sierpe ponzoñosa
En piel de manso cordero!

ABEL.

¿Qué dices, mi buen Caín?

CAÍN.

¡Que mueras muerte, malsín,
Pagando con las setenas
El tormento de mis penas,
De todas principio y fin!

ABEL.

¡Ay, ay, hermano querido!
Pues me has muerto por quererte,
En tal lugar, de tal suerte,
Á aquel eterno Dios pido
Que te perdone mi muerte.

. . . . . .

Que pues te ha dado contento
Matarme con tal rigor,

Entiende que mi dolor
Me da gusto, y no tormento,
Por nuestras prendas de amor.
Á Adán y á mi madre Eva
No lleves la acerba nueva
D'este suceso inhumano...
Adiós, adiós, caro hermano,
Que en mí la muerte se prueba."

Compárese la sencillez, el candor, la naturalidad de esta escena (de que se puede formar idea por los extractos que anteceden) con el ampuloso artificio de la de Alfieri en su mencionada *tramelogédia*, ó con la afectada dignidad trágica de nuestro moderno Sabiñón en su *Muerte de Abel*, y se comprenderá cuánto era mejor y más cercano á la verdad el sendero que seguían los dramáticos españoles anteriores á Lope de Vega, que el camino trillado posteriormente por muchos autores famosos de dentro y fuera de España.

No bien ha espirado Abel, cuando *entra la Culpa en hábito de villano* y exclama dirigiéndose al matador:

"CULPA.

¡Oh, pese no á diez con ello!
¿Ansina habéis cazurrado
Vuestro carillo chapado
Y quitádole el resuello?
¡Oh, cómo está machucado!
¡Mal haya el diabro con vos!
Aballáos afuera un cacho,
Pues matastes sin empaño,

No temiendo al alto Dios,
Garzón tan bello y mochacho.
. . . . . .

CAÍN.

Déjate de aqueso agora
Y ayúdamelo á enterrar.

CULPA.

Ansina os podéis secar.
Enterraldo vos, mal hora,
Pues lo supistes matar.

CAÍN.

Ten aquí.

CULPA.

Pardiez, no quiero.
. . . . . .
¿Quiéreme echar el señor
Que yo le maté primero?
Engarrafalde del hato
Y de las rubias melenas,
Que por primeras estrenas
Vos pagaréis bien el pato,
Como ladrón, con setenas.
¡Oh, cuál juega al esconder!
¿Piensa que no le ha de ver
Dios, qu'es retto y justiciero?
En manos está el pandero
Que lo sabrá bien tañer.„

Esta personificación de seres abstractos (anterior á Cervantes, que se lisonjea sin razón de haber sido el primero á introducirlos en la escena española), no sólo era elemento diestra-

mente aprovechado desde un principio en las obras de índole religiosa ó pertenecientes al Teatro eclesiástico, sino en piezas profanas como la *Comedia Trofea*, de Torres Naharro, el *Coloquio de Camila*, de Lope de Rueda, y varias otras más ó menos conocidas. Los poetas que apelaban á ese elemento para dar bulto á la idea que pretendían inculcar en el ánimo del auditorio, solían hacerlo con tal arte y por tan gentil manera, que al presentar cualquiera abstracción como persona real la adornaban con los atributos más capaces de caracterizar el símbolo, en armonía con su propia condición y con las especiales exigencias del caso á que trataban de aplicarlo. Ferruz lo muestra claramente al personificar la Culpa, que viste y habla como villano en testimonio de su ruín origen. El diálogo entre Caín y este personaje alegórico es además signo patente del perfecto maridaje en que han vivido siempre en nuestra escena los elementos cómico y trágico, circunstancia esencialmente característica del genuino drama español.

No bien ha terminado la Culpa sus reconvenciones y amenazas al fratricida, *entra Dios Padre* exclamando:

"Caín, ¿qu'es de tu hermano?„

El criminal aparenta ignorarlo, excusándose

con que no es guarda de Abel; pero la Culpa lo delata, como suelen delatar á todo culpado la intranquilidad y el temor nacidos de su delito, y Dios aterra con su maldición al inicuo primogénito de Adán que ha derramado sangre inocente, la sangre de su propio hermano.

Ajustada al texto de la Biblia, esta escena tiene un aire de majestad por extremo adecuado á la situación. Mas luego que ha desaparecido el que ha de juzgarnos á todos con inapelable fallo, prosigue así el coloquio:

"CAÍN.

Mi cuerpo y alma reviente,
Pues que maté al inocente,
Cosa nefanda y malina.

CULPA.

Quien presto se determina,
Bien despacio se arrepiente.

CAÍN.

¡Oh Culpa, déjame ya!

CULPA.

No puedo, triste, aunque quiero.

CAÍN.

Pues ya del bien desespero.

CULPA.

Y'os juro añosga que va
La soga tras el caldero.

CAÍN.

Señor, ¿para qué nascí?„

Imprecación tan concisa dice más por sí sola que las amargas reflexiones en que el Caín de Byrón (rebelde y filosófico á la moderna) se duele de haber nacido, expresándose en vigoroso estilo y robustos versos. Para persuadirse de la exactitud de mi observación, sin que por ello se imagine que trato de comparar en el terreno de las musas al creyente y modesto catedrático valenciano del Renacimiento con el primer lírico inglés del siglo presente, por lo común tan descreído y desconsolador como gran poeta, recuérdese el pasaje de Byrón á que me refiero (1).

La Culpa ordena á Caín que se reporte, porque atendido su delito es razón que se lo tra-

(1) Disgustado de la vida y entregado sólo á sus pensamientos, Caín discurre de este modo:

.....«And this is
Life!—Toil! and wherefore should I toil?—because
My father could not keep his place in Eden.
What had I done in this?—I was unborn:
I sought not to be born; nor love the state
To which that birth has brought me. Why did he
Yield to the serpent and the woman? or,
Yielding, why suffer? What was there in this?
The tree was planted, and why not for him?, etc.»

BYRÓN. *Caín*, Acto I.

gue la tierra, y el fratricida concluye diciéndole:

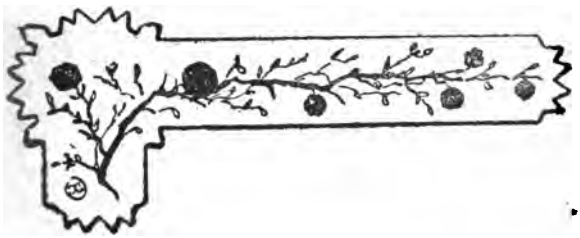
"¿Quieres doblar mis enojos?
Entrémonos sin porfías,
Y de las lágrimas mías
Jamás se enjuguen mis ojos
Hasta fenescer mis días."

Sigue á esta escena un breve diálogo entre Lucifer y la Invidia, gozosos de haber deshecho los triunfos del sér humano apartando al hombre del terreno de la bienaventuranza; y al punto mismo que se alejan, vanagloriándose Lucifer de ser el mayor monarca del linaje de Adán, *entra la Muerte en un carro con cuatro que le tiran cantando*. El romance que entonan estos cantores y la sentenciosa relación de la Muerte con que termina el auto muestran que se hubo de componer para representarlo en la festividad del Corpus ó en alguna otra solemnidad eclesiástica. A la Iglesia, pues, en quien ha tenido España como vinculado por muchos siglos todo género de ilustración y de útil progreso artístico y literario, corresponde la gloria de haber estimulado al Maestro Ferruz para que dotase al Teatro español de esta tragedia en miniatura, la más antigua de *Caín y Abel* que hoy se conoce en nuestro idioma.

EL M. ALONSO DE TORRES

Y

FRANCISCO DE LAS CUEBAS.



EL M. ALONSO DE TORRES

Y

FRANCISCO DE LAS CUEBAS.

Necesidad de ampliar los estudios relativos á la historia del Teatro español.—Espíritu religioso de nuestro país á mediados del siglo XVI.—Amor de la ciudad de Alcalá de Henares á sus heróicos patronos.—Fiestas en que se efectuaron las *representaciones* alusivas al martirio de los Santos Justo y Pastor.—Conjetura relativa al *auto* del M. Alonso de Torres.—Olvido en que se ha dejado lo referente al aparato escénico de que se valían en aquella época.—Peligro de los errores acreditados por medio de la historia literaria.—Refutación del parecer de Martínez de la Rosa tocante al influjo de la Inquisición en el atraso del Teatro antes de mediar el siglo XVI.—*Representación* de Francisco de las Cuebas.—Exposición y juicio de esta obra.—Noticias auténticas concernientes al aparato escénico de las representaciones sacras.

I.

No me cansaré de repetir que todavía es necesario investigar y estudiar mucho para poder escribir con exactitud la historia de la literatura española. En

algunos ramos sobre todo (sin exceptuar el Teatro, que es el que más nos ha realzado y glorificado entre las naciones cultas) nuestros padres han sido de facilísimo contentar, dejándose ir en la corriente de la primera opinión que encontraban autorizada con el pasaporte de un nombre ilustre. No de otra suerte hubieran podido acreditarse como verdades equivocaciones y errores que importa desvanecer.

Deslumbrados por el esplendor de los grandes dramáticos del siglo XVII, entre los cuales se incluye al insigne Lope de Vega y al religioso mercenario Fr. Gabriel Téllez que compusieron bastantes comedias en el último tercio del anterior, apenas han hecho alto en multitud de poetas que ilustraron la escena patria durante el siglo XVI. En este particular ha llegado á tanto el descuido, que hasta algún maestro famoso de nuestros días, D. Alberto Lista y Aragón, estima implícitamente apurada la materia por Moratín en sus interesantes *Orígenes*, y se atiene sólo á ellos al historiar el nacimiento y desarrollo del drama español en sus *Lecciones de literatura* explicadas en el Ateneo madrileño.

Inestimable servicio ha prestado á la historia del Teatro nacional la obra de Moratín, y nadie que proceda en justicia desconocerá lo mucho de que le somos deudores. Cuantos se

propongan discurrir sobre los primeros pasos conocidos de la Talía española ó apreciar el caudal de obras escénicas anteriores al *Fénix de los ingenios*, necesariamente han de recurrir á las abundantes noticias recopiladas por el erudito Inarco, punto de partida, según lo he dicho anteriormente una vez y otra, de los que han venido después de él. Pero el vuelo que han tomado las investigaciones relativas al origen de las diversas literaturas; el razonable pirronismo de la erudición, que no se contenta ya con los datos reunidos hasta ahora ni con lo dicho acerca de ellos, sino que aspira á realizar nuevos descubrimientos y se afana por ascender á las primitivas fuentes buscando luz en documentos auténticos desconocidos, ó estudiando y aquilatando por sí los que andan en el comercio de los doctos; la exacta idea de que el flujo y reflujo de los tiempos ha hecho desaparecer de la superficie materiales preciosos que no es posible desenterrar del fondo de bibliotecas y archivos sin gran laboriosidad y diligencia, imponen hoy al historiador y al crítico deberes de que no pueden prescindir sin menoscabo de la verdad, ni sin exponerse á desmerecer ante las personas entendidas.

El esfuerzo de los investigadores que procuran acopiar nuevos elementos para reconstruir el edificio de la historia es actualmente en Es-

paña más meritorio que nunca. Donde hay un público aficionado á los estudios graves y que los estima y recompensa prestándoles atención, nada tiene de extraño encontrar hombres á quienes dé aliento ese provechoso estímulo. Mas cuando éste falta, es raro hallar quien prescinda de intereses que absorben el ánimo de casi todos, para convertir el suyo á exploraciones meramente históricas ó literarias.

Ni se cifran en tal inconveniente aquéllos con que ahora tropezamos á cada paso. Durante muchos siglos las comunidades religiosas han sido en España, como en todas partes, fuente de sólida instrucción y ricos depósitos del saber. Sus archivos y bibliotecas encerraban multitud de obras y documentos antiguos que el huracán de las revoluciones ha diseminado ó destruído. Los actos vandálicos efectuados en nombre de la civilización, de la libertad y del progreso, al par que despiertan legítima indignación contra sus autores, dificultan la tarea del erudito, y por consecuencia la obra reconstructora que está llamado á realizar el espíritu crítico de la edad presente. Mas por lo mismo que las dificultades son mayores, debe ser también mayor el anhelo de vencerlas. Claro está que muchas riquezas literarias que hace cuarenta años existían en las bibliotecas de los conventos, y que el celo de

los estudiosos hubiera podido sacar á luz con provecho de la general cultura ensanchando el límite de los conocimientos y brindando al historiador con nuevos puntos de vista, han desaparecido ya para siempre. Pero el caudal de lo ignorado era tan grande que todavía es posible hallar obras y noticias de importancia, si las buscamos con perseverante empeño.

Yo mismo, que desde hace años me ocupo en reunir nuevos materiales para la historia del Teatro anterior á Lope de Vega, he tenido la fortuna de dar con bastantes piezas dramáticas que no menciona en sus *Orígenes* Moratín y de que no habla Barrera en su *Catálogo*.

Á tal número pertenecen dos obras curiosísimas é inéditas del siglo XVI, de las cuales he de hablar aquí, porque una de ellas pone de manifiesto cuál era el aparato teatral de ciertas representaciones sacras á mediados de aquella centuria.

La menos importante, el *Auto del martirio de Sant Justo y Pastor*, aparece anónima en el códice adquirido por el bibliotecario D. Eugenio de Tapia. Moratín no la conoció. Barrera se limita á mencionar su título con el de las demás incluídas en dicho códice.

La otra es la curiosísima *Representación que Francisco de las Cuebas compuso y hizo representar por mandado de los señores Abbad y Cabildo de la*

Santa Iglesia de Alcalá de Henares, en la venida y recibimiento de los gloriosos cuerpos de los mártires Justo y Pastor, sus patrones y defensores, y se halla comprendida en un tomo de varios, también manuscrito. De esta representación y de su autor no dicen palabra ni Moratín ni Barrera.

Recordemos el hecho que dió margen á la composición de estas dos piezas.

Á pesar del empeño con que algunos trabajan hoy por desarraigar las creencias religiosas, apenas habrá entre nosotros quien ignore las circunstancias y el glorioso martirio de los santos Justo y Pastor naturales y patronos de la antigua Compluto.

Aunque la piedad de los cristianos había honrado la sepultura de los heróicos niños con iglesia que allí muy luego edificó, las persecuciones y guerras que se sucedieron acabaron por destruirla, llegando á perderse hasta la memoria del lugar en que fueron enterrados. Descubrió sus restos mortales á principios del siglo v, como cien años después del martirio, el arzobispo de Toledo Asturio, hombre de mucha santidad. Sacados de allí los cuerpos secretamente durante la invasión sarracena, el francés San Urbicio, temeroso de que los profanara el alarbe, llevólos consigo á Burdeos, de donde á poco se trasladó con ellos á hacer vida eremítica en el monte que llaman de No-

cito, á cinco leguas de distancia de la ciudad de Huesca. En ésta permanecieron después de varias vicisitudes hasta que Felipe II impetró y obtuvo en 1567 de la santidad de Pío V un *breve* para que los sagrados restos se trajesen desde la iglesia de San Pedro el viejo de Huesca á la de San Justo y Pastor de Alcalá de Henares, cuya actual hermosa fábrica habían hecho levantar sobre la venerable capilla antigua el arzobispo Carrillo y el insigne Cardenal Cisneros.

Con grave disgusto recibieron los de Huesca la orden de entregar las reliquias al Cabildo complutense. Más de dos meses duraron las negociaciones para decidirlos á cumplir lo dispuesto por el Rey.

Pero allanadas repentinamente las dificultades, efectuóse la solemne entrega de los cuerpos, y salieron para Alcalá, despedidos con majestuosa pompa, el sábado 23 de enero de 1568.

Su paso por Zaragoza, Calatayud, Sigüenza, Guadalajara y demás poblaciones del tránsito fué un triunfo no interrumpido. Despoblábanse hasta las más pobres aldeas por correr todos á venerar las reliquias.

Con tal motivo esmeráronse á porfía las corporaciones y particulares de Alcalá en hacer pública ostentación de su amor á los niños pa-

tronos. Quien más podía contribuir á aumentar el lujo y solemnidad de la fiesta, considerábase más afortunado. La población se había vestido de gala ataviándose regiamente. Alzábanse en calles y plazas arcos de triunfo llenos de alegorías é inscripciones debidas al feliz ingenio de varones esclarecidos ó de inspirados poetas. En todos los sitios por donde debía pasar el triunfal cortejo vestían las paredes soberbios tapices de Italia y Flandes con historias trazadas por eminentes pintores, ú ostentábanse ricas telas de seda y oro tejidas en Toledo, Sevilla ó Valencia. Vistosas iluminaciones auguraban convertir la noche en clarísimo día. Flores, danzas, músicas, invenciones, certámenes convocados por la Universidad y por el Cabildo, representaciones dramáticas escritas *ad hoc* y dispuestas con grande aparato por diversas corporaciones, la alegría en todos los rostros, el júbilo en todas las almas, era el aspecto que ofrecía la ciudad predilecta del gran Cisneros en los momentos en que se le lograba el deseo, alimentado en vano por muchos siglos, de recibir y dar en su seno descanso á las reliquias de sus bienaventurados Justo y Pastor. No ya de los pueblos comarcanos, sino de toda Castilla, corrían infinidad de personas á presenciar ceremonias tan augustas. La corte misma había enviado con

tal objeto á sus principales magnátes y á muchas de sus más hermosas damas, aprestándose todos á levantar el espíritu en la contemplación de las fiestas religiosas, y á recrear el ánimo con las representaciones escénicas que las exornaban y que entonces obtenían muy gran favor entre toda clase de personas.

Hoy que tanto ha cundido entre nosotros la manía de las manifestaciones políticas, fraguadas comunmente por unos cuantos embaucadores de los que intentan así figurar y medrar no pudiendo conseguirlo por mejores medios, quizás se considere oportuno recordar aquí la descripción que hace Ambrosio de Morales de cómo celebraba España en el siglo XVI lo que pudiéramos llamar una manifestación religiosa. El contraste que aquéllas y ésta ofrecen á primera vista es muy natural, porque el aspecto de cada una está en armonía con su fin y corresponde al objeto y circunstancias de los respectivos manifestantes.

Corría el año de 1568, cuando el día 7 de marzo, primer domingo de Cuaresma, las reliquias de los mártires salieron muy de mañana de Meco para venir á ponerse en el prado que llaman de Esgaravita, media legua de Alcalá. También comenzó muy de mañana á caminar hacia allá la procesión que (según dice el texto de Morales) fué la más solemne y

acompañada que en España jamás se ha visto. «Iba la Suiza delante della con cuatrocientos soldados muy bellamente aderezados, y llevaban seis atambores y dos pífaros, y gran número de arcabuceros, que á todos tiempos convenibles hacían grandes salvas. Iban luego doscientos y veinte pendones de las cofradías de Alcalá y su tierra. Todos eran de damascos y tafetanes de diversos colores con fluecos y cordones y borlas de seda, y muchos dellos tenían muy lindas bordaduras con mucho oro y plata en todo el aderezo. Todos llevaban cruces en lo alto, y muchas dellas eran de plata. Con los pendones de cada lugar iban sus concejos y sus cofradías, con toda la cera encendida. Con esto se tiene por cierto que había más de quinientas entre hachas y cirios grandes, y más de mil velas, y otras tantas personas que llevaban toda esta cera. Así venía á ser sola la procesión de los pendones grandísima, y muy autorizada y alumbrada. Seguían luego ciento y treinta y seis cruces, todas de plata, y todas con mangas y las más dellas bordadas.

»Ya por este gran trecho de la procesión iba un tan grande número de danzas que no se pueden referir en particular, todas muy diferentes en aderezos y bailes y *representaciones*, que ayudaban en gran manera al regocijo. Había premios para ellas, y también los había pa-

ra los niños de las escuelas, que salieron asimismo con sus diferentes invenciones.

»La clerecía llegó al número de trescientos sacerdotes, que iban con sobrepellices, entre ellos los colegios de la Universidad, que son más de ciento y cincuenta personas entre gramáticos, lógicos, y físicos, y metafísicos, y trilingües, y teólogos. Seguían los religiosos de San Bernardo, San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, Carmelitas, Trinitarios y de la Merced (que de todas estas órdenes hay monasterios ó colegios aquí en Alcalá), y llegaron á número de doscientos religiosos; y los de la Compañía de Jesús eran más de cuarenta. Los maestros y doctores de la Universidad iban luego todos con insignias de borlas y capirotes de sedas de diversos colores, como lo usan, distribuídos por sus facultades, en que había cuarenta doctores en Teología, diez en Cánones, catorce en Medicina, y poco menos que cien maestros en Artes, y en estos iban los colegios mayores. La iglesia de San Justo con las de Alcalá venía á la postre con el rector de la Universidad, el vicario, y gobernador y regimiento de la villa, y delante las andas venía el pendón de la cofradía de los Mártires, que lo llevaba el doctor su administrador. Iba también en la procesión un castillo muy bien obrado sobre ruedas, para las *representaciones* que se

habían de hacer, y en su guardia iban dos gigantes sobre zancos muy altos, vestidos de salvajes muy hermosamente, y todo género de música, en que había quince ó diez y seis menestriles.»

Este suntuoso aparato, realzado por el júbilo que ardía en los corazones y se asomaba al semblante de los que iban en la procesión y por el de la inmensa muchedumbre que se agolpaba á presenciarla, dice mucho en favor del desprendimiento y viva fe con que nuestros mayores rendían homenaje á la santidad y celebraban los nobles triunfos del espíritu. La majestad del Monarca más poderoso que ha existido era la primera en dar ejemplo de acatamiento y veneración á las cosas santas. Los hombres más sabios, los poetas más excelentes, los artistas más esclarecidos se disputaban entonces la gloria de contribuir á solemnizar las fiestas sagradas con los frutos de su inspiración ó de su saber, aspirando cada cual á ser el primero en liza tan generosa. Aquellas grandes lumbreras de las letras divinas y humanas, aquellos arquitectos insignes, aquellos pintores y escultores á quien el aliento de nuestras libertades modernas no ha logrado aún dar sucesión que pueda rivalizar dignamente con su mérito ni rayar á su altura, estaban muy distantes de sospechar que la pre-

suntuosa ignorancia é incredulidad de sus descendientes había de estimar un día la devoción engendradora de tantos prodigios y de tan singulares bellezas como señal de ineptitud ó de atraso.

Asociadas letras y artes á toda función religiosa desde los siglos medios, calificados de tenebrosos por los que no se han tomado el trabajo de estudiar y desentrañar su índole; nacido el drama moderno al civilizador amparo de la Iglesia; hijo de los relieves del culto católico, mal hubiera podido dejar de contribuir al esplendor de una cristiana fiesta en que de consuno ponían vivo interés la piedad del Rey D. Felipe, el clero y pueblo de Alcalá de Henares y la Universidad Complutense, que era á la sazón de las primeras y más brillantes de España. Hubo, pues, como ya he dicho, en la solemne entrada de las reliquias en Alcalá, representaciones dramáticas entremezcladas con las ceremonias eclesiásticas y con los demás regocijos públicos, ejecutándose, ahora en historiado castillo ambulante, ahora en escenarios aderezados junto á los riquísimos altares donde la comitiva debía de hacer estación en los principales puntos de la carrera.

En el camino de Guadalajara, sobre doscientos pasos fuera de la puerta de los Mártires, por donde los Santos debían entrar, había

hecho la Iglesia un túmulo de vistosa arquitectura en que se pusiesen los cuerpos al sacarlos de la litera enviada expresamente á Huesca para conducirlos. Apenas sacaron de la litera el arca de las reliquias y la colocaron en las andas que estaban en el túmulo, comenzó allí mismo la primera de las alusivas representaciones dispuestas en el carro ó castillo custodiado por dos gigantes. Según Ambrosio de Morales, la Universidad tenía preparada otra *gran representación del martirio de los Santos* para cuando llegasen las reliquias al altar del Colegio; mas fué tal la afluencia de gente apiñada por verla de cerca, que hubo necesidad de interrumpirla y de que la procesión siguiera adelante. Por ser demasiado tarde se suspendió también, á poco de empezada, la que iba á manifestar el castillo en San Juan de la Penitencia. Y como se venía la noche á más andar, no principió siquiera la que debía efectuarse en el altar de la lonja de San Justo.

El haber durado la procesión desde las ocho de la mañana á las seis de la tarde hizo que se limitaran por aquel día los regocijos, y que no se dilatase más el depositar los cuerpos en el rico túmulo erigido en la capilla mayor de la Iglesia. Para recibirlo se había ésta adornado con magníficos tapices antiguos de seda y oro enviados al intento por el Monarca, ostentan-

do al par la mejor tapicería que jamás se ha labrado, la del Apocalipsi, que hemos tenido ocasión de admirar en el palacio de nuestros reyes y que Felipe II acababa de hacerse traer de Flandes.

La representación de la Universidad, interrumpida el domingo, tuvo efecto en la tarde del lunes siguiente.

La otra representación que el día de la entrada se debió ejecutar en la lonja de San Justo no se efectuó hasta el domingo 15, último del octavario de los oficios, y se hizo también á la tarde, en las vísperas, bajo la gran nube puesta entre los dos coros por encima del castillo trasladado allí oportunamente.

Morales no nombra al autor de esta obra ni al de la representada fuera de la puerta de los Mártires, ni expresa el del *coloquio* entre San Eugenio, Asturio y otros personajes de que habla cual si fueran piezas distintas. Sin embargo, como cita varios trozos de las dos primeras he podido comprobar que las tres son diversas partes de un mismo conjunto, debido al claro ingenio y docta pluma de Francisco de las Cuebas. De la representación universitaria sí menciona quién la compuso; y no fué otro que el Maestro Alonso de Torres, del que se ha hecho ya referencia al discurrir sobre las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández. En cam-

bio no hace ni la menor indicación sobre la índole y carácter de dicha pieza, ni cita de ella pasaje ninguno por donde se pueda venir en conocimiento de lo que fuese.

El *Auto del martirio de Sant Justo y Pastor* incluído en el códice de la Biblioteca Nacional á que varias veces me he referido, ¿será tal vez el que compuso el Maestro Torres por encargo de la Universidad Complutense para amenizar y solemnizar el recibimiento de las reliquias? Difícil es decidir esta cuestión careciendo de datos exactos; mas juzgo que no habrá de tenerse por desvarío pesar el valor de las conjeturas que me inducen á sospecharlo.

Este *auto* inédito *del martirio* no hubiera podido dividirse en partes que formasen por sí solas cuadro completo de algún interés, como sucede con el de Francisco de las Cuebas. Hay en él una acción seguida en tales términos que, aisladamente, ni las premisas ni las consecuencias habrían dejado satisfecho el ánimo de los espectadores. Verdad es que el autor lo interrumpe al comedio para dar lugar á un *entremés;* pero al hacerlo así paga tributo á la costumbre generalizada entonces en las piezas eclesiásticas (como lo atestiguan las de Sebastián de Horozco ejecutadas en la catedral de Toledo), y deja ver que después del *entremés* ó

intermedio debía necesariamente seguir la representación hasta llegar al fin lógico y natural de la obra interrumpida. Teniendo en consideración lo que acabo de exponer resulta el *auto* de que se trata más extenso que cualquiera de los tres *actos* en que se divide la obra de Francisco de las Cuebas, los cuales se representaron cada uno de por sí. No habrá, pues, error en aplicarle, siquiera sea por sus relativas dimensiones, el calificativo de *grande* que da el historiador cordobés á la *representación* de la Universidad.

Las figuras que intervienen en este auto son: *Daciano, un Maestresala suyo, un Pregonero, Sant Justo, Sant Pastor, un Ángel.*

En casi todas las obras de aquella época, y muy principalmente en las escritas por gente letrada y de clásica erudición, hay una especie de *introito* ó *prólogo* á semejanza del de las comedias de Plauto y Terencio, donde un personaje distinto de los que intervienen en la fábula, rústico por lo común, explica al auditorio el *argumento* de la pieza salpimentando su relación con chistes y jocosidades que suelen dar en chocarrerías, aun tratándose de asuntos graves ó lastimosos. El *Auto del martirio* no indica la calidad de la persona que ha de referir el *argumento*, ni ésta se toma en él las libertades que eran como de rúbrica desde que á

fines del siglo xv y á principios del siguiente las autorizó con el ejemplo de sus *introitos* Bartolomé de Torres Naharro. Por el contrario, diríase que el poeta hace estudio de cortés mesura en su narración, como si la gravedad del caso y la dignidad del concurso rechazaran tales desahogos. He aquí los términos en que se expresa:

"Ilustre congregación,
Muy subida y virtuosa,
Más agraciada y hermosa
Que cuantas agora son,
Y en virtud maravillosa;
Yo, como humilde criado
De todos, en conclusión,
Os ofrezco en colación
Este pequeño bocado
Bien cocido y con sazón.
Pero si aqueste manjar
No cuadrare á vuestro gusto,
Ni menos parezca justo
Para vuestro paladar,
Rescebí tan sólo el gusto.
Y si rescebir queréis
Contento, placer y gloria,
Entended bien esta historia
Donde muy claro tendréis
De Justo y Pastor memoria."

Compendia á continuación en seis quintillas la vida y gloriosa muerte de los niños mártires, y concluye de esta manera:

"Mis señores, yo os suplico
Queráis silencio prestar,

Y atentos queráis estar
Ansí el grande como el chico,
Porque ya quieren entrar.„

Fijándonos en lo que dice la primera quintilla citada, parece natural presumir que no debía ser un auditorio plebeyo el que asistiese á la representación del *auto* cuando el poeta no se contenta con llamarlo *ilustre*, sino eleva el encarecimiento de sus excelencias á muy alto punto estimándolo *el más subido y agraciado* de cuantos existían á la sazón, considerándolo nada menos que *maravilloso en virtud.* ¿Y á qué otra congregación de personas se hubieran dirigido sus elogios con mayor justicia que á las que llevaban en procesión las reliquias de los mártires ó habían ido á aumentar el número de regocijados devotos en aquella extraordinaria fiesta, la cual, por ser religiosa, era y no podía menos de ser entonces eminentemente popular? ¿No hemos oído decir al sabio Ambrosio de Morales, testigo presencial de los hechos, que tal procesión fué *la más solemne y acompañada que jamás se ha visto*? Y si dejamos á un lado el acatamiento debido á las altas dignidades eclesiásticas y civiles que la componían, la respetable autoridad de los maestros y doctores que iban en ella, ¿no tropezaremos á cada paso entre la multitud con damas como la princesa de Éboli ó con caballeros como el

príncipe de Urbino, el duque de Medina de Rioseco, el marqués de Pescara, el de Poza, el de Cañete y cien otros más, que todos habían dejado la corte por asistir á tan augusta ceremonia?

La circunstancia de aparecer el *auto* como anónimo en el MS. de la Biblioteca nacional no es tampoco razón bastante para negar que pueda ser obra del Maestro Torres. La coincidencia de titularse lo mismo que la *representación* universitaria, el sabor clásico del plan, la distribución de las escenas, el modo de bosquejar las figuras, hasta la estudiada sencillez del diálogo escrito al alcance de la inteligencia más vulgar, justifica la sospecha de que sea esta obra la que hizo en ocasión tan memorable el patrón del colegio de San Isidoro por encargo de la Universidad Complutense.

En resolución, Morales da noticia de que el Maestro Torres compuso *una gran representación del martirio de los Santos*; pero no dice más sobre ella ni sobre el modo de ponerla en tablas. Y al revés de esto, se extiende en pormenores y cita pasajes en prosa y verso de las demás representaciones de Alcalá, omitiendo el nombre de Francisco de las Cuebas, su autor, y callando que las tres ejecutadas en días y lugares distintos no eran sino diversos *actos* de un solo drama. Yo que he tenido la buena

fortuna de encontrar la inédita *representación* de Cuebas y que creo haber descubierto la del Maestro Torres en el *auto* anónimo antes citado (también inédito), no he de seguir el mal ejemplo de los que se arrojan á decidir por meros indicios en lo que no han profundizado bastante. Aunque algo conocedor de estas materias, no cuento aún con suficientes datos para atreverme á considerar fijo y seguro lo que á todas luces me parece verosímil.

II.

Bastante crecido es ya el número de piezas dramáticas anteriores á Lope de Vega donde podemos estudiar la marcha y desarrollo del Teatro español durante el siglo XVI, y no es poco lo que hemos adelantado en este particular desde Moratín, prueba del celo que han desplegado últimamente eruditos investigadores. Pero hay un punto menos apreciado y estudiado hasta ahora que los demás, á pesar de su incontestable importancia: el relativo al aparato escénico, á los trajes y utensilios con que en aquella edad se mostraban á vista del público las obras representables. Casi todos los que han escrito sobre nuestro antiguo Teatro guardan silencio en el asunto ó se limitan

á dar alguna que otra noticia recogida al vuelo en sus lecturas, por lo común mal depurada y comprobada. Desdeñando ó no atreviéndose á recurrir á las fuentes capaces de suministrar nuevos datos (temerosos de fatigar su espíritu navegando á la ventura por el insondable piélago de archivos y bibliotecas, sin certidumbre de arribar al ignorado puerto de sus deseos y esperanzas), la mayor parte de los que hablan del particular juzgan más cómodo seguir repitiendo lo que sus predecesores habían dicho: por donde viene á perpetuarse el error y á permanecer la verdad sumergida en densas tinieblas.

De vez en cuando se advierten en algunos historiadores modernos, como el norteamericano Ticknor, el alemán Schack y nuestro célebre compatriota D. José Amador de los Ríos, conatos de penetrar en esa inexplorada senda. Mas tales conatos, si no pueden hoy satisfacer por completo á los entendidos, manifiestan que tan beneméritos escritores están muy penetrados del interés que ofrecen para la historia de la civilización de un pueblo las representaciones dramáticas, espejo en que se retrata al vivo la sociedad y donde se aprende á conocer, quizá mejor que en obra ninguna, cuáles eran en tal ó cual época las creencias y sentimientos predominantes, los usos y costum-

bres que prevalecían, las debilidades, preocupaciones ó errores á que se rendía mayor tributo. Este modo de comprender y escribir la historia, de origen reciente con aplicación á la del Teatro, es hijo del ensanche dado á la crítica, y á mi parecer el único verdaderamente provechoso y fecundo. Sin embargo, nada hay tan expuesto á caer en desbarros como el prurito de filosofar sobre determinados hechos históricos aceptando por fundamento del juicio datos falsos ó incompletos.

Siempre y en todas partes ha tenido que luchar la verdad con muchos obstáculos para darse á conocer en su genuina pureza, porque la ignorancia y el espíritu de secta procuran impedirlo á fuer de enemigos implacables. ¿Qué no acontecerá cuando la pasión empeñada en obscurecerla ú ofuscarla dispone de tantos y tan poderosos medios para difundir ideas favorables á sus intereses egoistas? Pues las equivocaciones que se acreditan por verdades, merced al influjo y amparo de ese punible egoismo, son aún más dañosas en la historia literaria que en la política ó civil, precisamente porque su índole especial ha de inducirnos á creerla más imparcial y desinteresada, y porque versa sobre lo que hay de más transcendental para la civilización y cultura, esto es, sobre la vida intelectual y moral de las

naciones. La historia literaria, como parte integrante esencialísima de la general, puede ser también causa inocente ó malévola de graves errores conexionados íntimamente con ideas ú opiniones susceptibles de acalorar la imaginación y exaltar el fanatismo de los ilusos, suministrándoles armas para combatir fuera de toda justa medida principios é instituciones respetables. Si queremos ejemplos los hallaremos á cada paso. Baste el siguiente:

He indicado en otro lugar que un hombre tan sesudo y bien intencionado como Martínez de la Rosa dice en su interesante *Apéndice sobre la Comedia*, incluído en el tomo segundo de sus *Obras literarias* (1), que desde 1520 «volvió á quedar nuestro Teatro, *hasta mediados del siglo* XVI, en un estado completo de miseria y de abandono.» Tal suposición es de todo punto arbitraria. Ya queda demostrada su falta de fundamento en el *estudio* sobre Lucas Fernández, donde doy noticia nada menos que de *treinta y ocho* autores desconocidos que escribieron diversas obras dramáticas en ese período *de miseria y abandono* (algunas de las cuales pueden competir en mérito con las mejores de que hablan críticos y preceptistas) compuestas á principios ó á mediados de aquel mismo

(1) París, 1827.

siglo. Mas lo que ahora importa averiguar no es si la absoluta proposición de Martínez de la Rosa merece crédito, sino el que se debe conceder al fundamento en que la apoya. Esta razón me induce á insistir en ello.

La *miseria y abandono* en que permaneció el Teatro español durante más de treinta años (del 20 al 50 ó 55 del siglo XVI) fué ocasionada (según dice aquel ilustre escritor) por haber prohibido el Santo Oficio la *Propaladia* de Bartolomé de Torres Naharro (1) apenas se reimprimió en Sevilla el año de 1520. *Esta sola circunstancia* (exclama escandalizado) *atrasó por espacio de medio siglo nuestra dramática.* Con probar que la prohibición inquisitorial fué muy posterior al tiempo en que la fija Martínez de la Rosa quedará demostrado que no pudo influir poco ni mucho en el imaginario atraso que él lamenta, y vendrán por tierra los argumentos que el fanatismo político (tan poco escrupuloso en destruir ó malvender maravillas artísticas de toda especie) ha pretendido sacar de aquella infundada premisa.

No hay para qué exponer aquí lo que era la Inquisición ni hasta qué punto se la deba considerar como perseguidora del Teatro. En este particular, de igual modo que en otros muchos,

(1) Salió á luz por primera vez en Nápoles en 1517.

la verdad histórica suele estar reñida con las historias novelescas que escriben los enemigos de toda autoridad, los cuales se aprovechan de ese medio con actividad diabólica para difundir mentiras y hacer odioso ú abominable cuanto se halla en discordancia con sus opiniones (1). El hecho es que después de reimpresa en Sevilla la *Propaladia* en 1520 se volvió á imprimir en dicha ciudad en 1533, en Toledo en 1535, y otra vez en Sevilla cinco años antes de mediar el siglo. Todas estas rarísimas edi-

(1) En el espacio de más de un siglo, esto es, desde que la Inquisición se estableció definitivamente en Castilla hasta que en 1583 salió á luz en Madrid la segunda edición peninsular del *Index et Catalogus Librorum prohibitorum*, sólo prohibió el Santo Oficio las obras dramáticas siguientes:

Comedia llamada Orfea,
Auto de Amadís de Gaula,
Comedia llamada Jacinta,
Comedia llamada Aquilana,
Comedia llamada Tesorina,
Comedia llamada Tidea,
Coloquio de damas,
Égloga de Plácida y Victoriano,
Farsa llamada Custodia,
Farsa llamada Josefina,
Propaladia de Torres Naharro, y
Resurrección de Celestina.

Total *diez y ocho* piezas, contando las contenidas en la *Propaladia* y no nombradas expresamente en el *Índice* de 1559 ni en el de Amberes de 1570.

Juzguen, pues, las personas imparciales.

ciones contienen lo que dió margen posteriormente al entredicho de la Inquisición, y no se habrían efectuado á estar ya la obra por entonces bajo el anatema del Santo Oficio. ¿Se quiere prueba más concluyente contra la insostenible aseveración de Martínez de la Rosa?

Pero dejando á un lado estas irrefutables consideraciones, vengamos á la curiosa *representación* de Francisco de las Cuebas.

Ya he dicho que casi todos los historiadores y críticos del Teatro español guardan silencio sobre el aparato escénico de las piezas dramáticas anteriores á Lope de Vega, ó se limitan á reproducir como exactas las erróneas noticias contenidas en el *Prólogo* que puso Cervantes á sus *Comedias* y en el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas. Pero si aquéllos no, estos peregrinos ingenios merecen disculpa, porque al escribir lo primero que les ocurría ó se les venía á las mientes no trataron en modo alguno de representar el papel de historiadores.

La falta de datos, unida á los inconvenientes con que ha de tropezar más cada día la buena voluntad del que los busque, es tal vez la principal circunstancia que avalora el hallazgo de la *representación* de Cuebas, en la cual se completan notablemente las curiosas noticias relativas al particular apuntadas en el *estudio* relativo á la *Tragedia llamada Josefina*.

Porque no estará de más advertir que para tener cabal idea de lo que fué el Teatro español en la Edad media y en la época del Renacimiento, no precisamente en su caudal poético, sino en la parte material y en el modo de exornar las obras escénicas, apenas se encontrarán más antecedentes que las cuentas y papeles de los cabildos eclesiásticos y de los municipios y conventos, ó bien de los palacios y casas de grandes, fuera de alguna que otra relación especial (rarísima, como todas las de su especie) ó de tal cual descripción de determinados festejos embebida en obras extrañas á la materia, y que por lo tanto no despiertan la curiosidad del explorador.

La obra de Francisco de las Cuebas nos proporciona cuantos datos pudiéramos apetecer respecto á su representación. En ella se corrobora la idea (que antes he procurado justificar) de que el aparato escénico de los dramas religiosos era en toda España lujosísimo durante el siglo XVI.

El poeta preferido en 1568 por el Abad y Cabildo complutenses para solemnizar el recibimiento de los mártires Justo y Pastor empieza por describir con escrupulosa minuciosidad el *castillo* aderezado para la representación; y así los términos en que lo efectúa, como la singularidad de esta especie de teatro por-

tátil que tiene más de un punto de semejanza con los *carros* de la fiesta del *Corpus* tan famosos en tiempos de Lope y de Calderón, merecen que se conozca textualmente la descripción del ignorado poeta.

Después de decir que por más acomodarse con el ánimo de los oyentes, con la demasía de gente y brevedad del tiempo le pareció repartir su *representación* en tres partes, no dejando por eso de proseguir un mismo intento y hacer una sola obra, se expresa de esta manera:—«Se hizo un *carro* ó *castillo* movedizo, todo de madera muy bien labrada. Tenía de ancho diez pies y más, y de largo diez y siete y más. En el frontispicio de él iban pintadas las armas de la Iglesia (que son los dos niños Justo y Pastor) en un escudo, el cual sustentaban de una y otra parte el arzobispo D. Alonso Carrillo y el cardenal Ximénez, arzobispos de Toledo y fundadores de la dicha Iglesia; y con las otras dos manos iban recogiendo las gotas de sangre que desde las mesmas armas caían, con una letra que decía:

Et sanguis eorum a progenie in progeniem.

»Los lados iban repartidos cada uno en dos cuadros. En el primero de la mano derecha iba pintado *Daciano*, que fué el adelantado que martirizó á estos Sanctos niños, con una ven-

da en los ojos y dos calaveras coronadas de laurel en las manos. Decía la letra:

Ciego está,
Pues no ve lo que le da.

»En el primer cuadro de la mano izquierda estaban dos parras, que subían por una encina adelante, y dos hoces que estaban podando; y decía la letra:

Podadas crecemos más.

»En el segundo cuadro desta misma parte (así por regocijar, como por declarar más la representación que se debía hacer) iba pintado un carro triunfal, encima del cual iba *la Niñez* triunfando de *la Gentilidad*, con muchas danzas é invenciones de niños con coronas de laurel y palmas en las manos. Decía la letra:

Quid in cœlis
sit talia in terra.

»En el de la otra parte que corresponde á éste, iba otro carro triunfal, aunque de muy diferente hechura, en el cual iba *la Justicia divina* triunfando de *Daciano*, con muchas danzas de ángeles por lo alto y los demonios por lo bajo, que iban como regocijándose y aguardando tiempo para dar con él en los infiernos; y decía la letra:

Dum non est qui redimat,
nec qui salvum faciat.

»En el postrero iba pintado un árbol de dos troncos, que nacía de las dos *Cartillas* que dice la historia que arrojaron estos niños en el suelo cuando se fueron á ofrecer á la muerte. Del cual árbol salían muchas ramas y flores, de cada una de las cuales salía un cuerpo y rostro (que significaban los dolores de la Iglesia Universidad) que con los brazos altos sustentaban un asiento donde estaba *la Fée* con su cruz y cáliz en la mano. De la una parte estaba *Sant Justo* y de la otra *Sant Pastor* acabados de degollar, que en la una mano tenían una calderita en que recogían la sangre, y con la otra estaban regando los troncos del susodicho árbol; y decía la letra:

Con razón tal fruto dieron
Las Cartillas que sembrastes,
Pues con tal sangre regastes
La tierra donde cayeron.

»Dividían estos cuadros cuatro columnas muy bien labradas y pintadas. Encima del carro había muchas verjas de donde salían unas flores que cierto galanamente parecían. Había también en lo postrero del carro una silla muy rica, verde, con las mismas flores de lises y otras vueltas y labores, muy galana. Para subir en este suelo había dos puertas y escalera, y caían en el mesmo carro, que por estar cerrado por todas partes ningunas y por ningu-

na parte se veían, por donde bajaban y salían los representantes de un aposento que dentro del carro se hacía, fundado todo sobre los mismos dos ejes donde iban las cuatro ruedas conque todo el carro se movía.»

Si no estoy equivocado esta descripción es la más clara y minuciosa, y acaso también la más antigua, publicada hasta hoy para dar idea de las pesadas máquinas que servían de movedizo teatro en las grandes fiestas religiosas ó profanas de pasados siglos, sin exceptuar las que el docto González Pedroso trazó con elegante pluma de los *carros* en que la villa de Madrid ofrecía al público los *autos sacramentales* durante el siglo XVII. Verdad es que Álvar García de Santa María nos habla del que dispuso en Zaragoza el marqués de Villena por los años de 1414 para celebrar las bodas del rey D. Fernando el Honesto, obra que figuraba un gran castillo con cuatro torres á los costados y en medio otra más alta, con una rueda en su centro que comunicaba impulso á toda la armazón é iba mostrando sucesivamente los diversos personajes alegóricos que la guarnecían. Pero de esta breve indicación hasta los minuciosos pormenores de Cuebas hay mucha distancia.

Merced á ellos podemos ya apreciar con exactitud la forma externa é interior disposi-

ción de los teatros portátiles en nuestro siglo de oro, y figurarnos el aspecto que poco más ó menos ofrecerían los empleados desde principios de aquella centuria para solemnizar la fiesta del *Corpus* en poblaciones como Sevilla, Barcelona, Granada, Valladolid, Salamanca, Valencia y Toledo. Esta descripción no es el único dato que suministra la ingenuidad de Francisco de las Cuebas. Otros igualmente curiosos (de interés sumo para la olvidada historia del aparato teatral) abundan en su *representación*.

No bien termina la descripción del castillo portátil prosigue de esta manera:

«Salió el dicho *carro* por la mañana al mesmo tiempo que la procesión, al cual llevaban de dos cadenas que delante iban dos Jigantes ó Salvajes, que tenía cada uno á pie de dos estados en alto, con sus barbas y cabelleras largas y dos grandes mazas en las manos. Iba en la silla *el Ángel Custodio* con una espada desnuda y unas doradas llaves y una guirnalda de flores, que muy galanamente parecía. Llegadas, pues, al túmbolo que fuera de la villa estaba para el primer recibimiento que la dicha Iglesia había mandado hacer, se detuvo el dicho carro en la parte que pareció más cómoda, á donde, después de haber llegado los Sanctos cuerpos, se hizo la plática parte de la di-

cha representación, de la manera siguiente. Fueron entrelocutores:—*el Ángel Custodio*, el cual llevaba una ropa de raso blanco y negro larga hasta los pies, con unos brazos grandes de lo mesmo; la manga muy justa y de tafetán blanco; unas alas doradas y galanas; una cabellera rubia, larga y con sus guirnaldas de flores encima, y sus llaves doradas.—Y *la Gentilidad*, el cual iba en hábito de salvaje, barba y cabellera larga, y una gran maza y acerada en la mano. Pintóse así porque no le cuadró mal, y principalmente que así convenía á la hermosura de la representación.—Introdújose más *la Tierna Edad*, un niño pequeño y de buen rostro. Vistióse un coleto de raso blanco con sus ribetes y brazaletes de tafetán verde, con sus calzas de lo mismo. En la cabeza no llevaba cosa alguna, porque así significó mejor lo que era.—Entraron con éste *el Temor*, con un vestido de raso amarillo y un tocado todo á la antigua. Llevaba una liebre por devisa.—Y *la Vergüenza*, que fué una dama toda vestida de colorado y negro muy ricamente tocada. Su devisa fué una doncella que tenía atapada la cara con las manos.—Y *la Ignorancia*, que fué otra vestida de azul y verde obscuro, y su devisa fué: unas escamas de peces y un velo por los ojos.»

Como se ve, el autor hubo de reformar sus

notas explicativas después de efectuada la representación, pues no se limita á indicar en ellas lo que han de hacer y cómo se han de vestir los interlocutores, sino refiere puntualmente lo que ya han hecho: ejemplar muy raro en esta clase de indicaciones, y que les da el aire propio de una relación de la fiesta más bien que el de meras *acotaciones* de un drama, como ahora las denominamos. Sea lo que fuere, tan preciosas indicaciones arrojan luz sobre el punto más obscuro de nuestra historia teatral, disipando dudas y haciéndonos comprender que se cuidaba entonces de la propiedad y belleza de los trajes mucho más de lo que posteriormente se ha creído.

III.

El espíritu alegórico, tan del gusto de poetas y artistas durante la Edad media, no dejó de prevalecer en los días más florecientes del Renacimiento greco-latino. La idea de representar por medio de símbolos aun las abstracciones más recónditas personificando y revistiendo de forma corpórea los naturales movimientos del ánimo, las virtudes ó vicios que nos subliman ó degradan, abría campo muy vasto á la imaginación para desatarse en

peregrinas invenciones, daba margen á que los mejores ingenios se esforzaran por mostrarse sutiles en averiguar enigmas.

Las solemnidades religiosas, los acontecimientos políticos, los festejos populares, hasta las diversiones de carácter privado en que intervenían áulicos ó magnates y aristocráticas damas, ministraban asunto á la clásica erudición de unos ó á la fantasía de otros para hacer alardes de agudeza en la composición de divisas y motes alusivos á las circunstancias (1). Por lo mismo que era entonces viva y sólida la creencia en los sagrados misterios y que ningún católico tenía la soberbia presunción de aspirar á comprender lo incomprensible ni de llegar con la razón á donde sólo alcanza la fe, parecía que se recreaba el alma en inventar poéticas alegorías que á veces se prestaban á muy diversas interpretaciones, á fin de que pudiera el ingenio satisfacer su sed de conocimiento y de luz ejercitándose y deleitándose en desentrañarlas. Flores, plantas, árboles, pie-

(1) Para persuadirse de ello basta leer el curioso libro de autor anónimo titulado *Questión de amor*, que Alonso de Ulloa reimprimió en Venecia el año de 1553 *mejor corregido*, según dice, que en anteriores impresiones, y principalmente el pasaje donde el autor *cuenta lo que Felisel otro día puso en orden y todos los atavíos que llevaron las damas y caballeros que á la caza fueron*, que empieza en la foja 23.

dras preciosas, aves, peces, fieras, astros, cuanto abarca la naturaleza en su maravilloso conjunto, desde los más terribles fenómenos hasta los simples colores, todo tenía una significación emblemática, todo formaba parte de un lenguaje especial, tanto más agradable, cuanto mayor fuerza de atención era necesario emplear para descifrarlo.

Francisco de las Cuebas no desmiente en su *representación* ni el siglo en que vive ni el gusto á la sazón predominante en las letras. Dado el espíritu y cultura popular de aquella época, difícilmente podría imaginarse nada más ingenioso y atinado que los trajes y divisas de las figuras alegóricas por medio de las cuales pone en relieve su pensamiento para que á la simple vista se conozca á la *Gentilidad* y á la *Niñez*, al *Temor*, la *Vergüenza* y la *Ignorancia*. Siendo de advertir que en esta obra se ve ya sistematizado en gran parte el empleo de personificaciones abstractas que constituye el principal rasgo característico de los *autos* de Calderón y de todo el importante y curiosísimo Teatro sacramental del siglo XVII.

La índole semi-litúrgica de las representaciones escénicas donde la erudición bien encaminada buscará siempre en España, y en la mayor parte de Europa, la verdadera primitiva fuente del drama moderno, hizo que encon-

trasen desde luego en la música un elemento más de animación y esplendor. Contadas son las piezas que han llegado á nosotros anteriores á Lope de Rueda donde no entre por algo la inspiración musical y que no terminen con *coros*, *canciones* ó *villancicos*. Los anteriores *estudios* lo demuestran de un modo que no deja lugar á dudas. La música y la danza son también elementos con que se adornan muchas obras posteriores al batioja sevillano, sin exceptuar las comedias de Lope de Vega y de Tirso, de Rojas y de Moreto, y muy particularmente las escritas durante el siglo de oro para representarse en festividades religiosas: número al que pertenece el mayor caudal dramático de aquel tiempo, y al cual habrá de añadir la verdad histórica entre las del siglo siguiente nada menos que *El mágico prodigioso*, poema de los más sublimes y famosos de Calderón, compuesto el año de 1637 para solemnizar en la villa de Yepes la fiesta del Santísimo Sacramento.

La obra de Cuebas no dista mucho en la manera de presentar y de desarrollar el plan ni en los medios que emplea para comunicarle vida, de los que usaron años después los autores de piezas exclusivamente sacramentales. Lejos de ello, reune y compendia con bien imaginado artificio lo divino y lo humano, lo alegórico y lo real, la riqueza de los trajes y el

mayor lujo posible en el aparato y maquinaria necesarios para conseguir el apetecido efecto, la prosa, la poesía, la música, el baile, cuantos recursos pudieran adoptarse ahora en casos parecidos con el fin de dar color y movimiento á una representación dramática de semejante naturaleza.

Como ya hemos visto, el autor de la que mandaron componer el Abad y Cabildo de Alcalá divide la suya en tres partes, que primero se fueron ejecutando por separado en parajes distintos y que al cabo se representaron de una sola vez en el templo de San Justo. Conocidas las principales figuras que intervienen en el primer acto cumple añadir que abre la escena una *canción* dando la bienvenida á los santos mártires, y que apenas termina el *Ángel Custodio* un breve discurso en igual sentido (á nombre del pueblo, de la Iglesia y de la Universidad complutenses), principia la verdadera acción del poema con expresivas lamentaciones de la *Sensualidad*. La cual, acabando por irritarse con los que desatienden sus halagos, anuncia que les prepara el sacrificio en castigo al menosprecio con que miran las falsas deidades. Preséntase entonces la *Niñez*, á quien van siguiendo el *Temor*, la *Vergüenza* y la *Ignorancia*.

En tan vivo altercado la *Niñez* amenaza á

la *Sensualidad* ó *Gentilidad* (que ambos nombres le da oportunamente el poeta) con que ha de vencerla el que se venció á sí mismo; é irritada al ver la soberbia desdeñosa de su adversario, logra arrebatarle la férrea maza que lleva y entra con él en lucha. La rapidez con que el diálogo se precipita desde ese momento revela en el autor profundo conocimiento del arte.

NIÑEZ.

La maza, por esta vez,
No te hará más embarazos.

GENTILIDAD.

¿Venir quieres á los brazos
Tú mesma? Tierna Niñez,
¿Quiés morir hecha pedazos?
Cata que vas de vencida.

NIÑEZ.

Cata que una vez caída
Pocas te levantarás.

GENTILIDAD.

¿Dónde vas?

NIÑEZ.

Mas ¿dónde vas?

GENTILIDAD.

¡Yo caer!

NIÑEZ.

¿Hay quien lo impida?

GENTILIDAD.

Ay, Niñez, déjate desas.

NIÑEZ.

Cuando me deje el vivir.

GENTILIDAD.

¿Muerte quieres recibir?

NIÑEZ.

Morir en tales empresas
Vivir es, que no morir.

GENTILIDAD.

¿Es posible que no estés
Ya muerto?

NIÑEZ.

Tú lo estarás
Primero.

GENTILIDAD.

Ríndete, pues.

NIÑEZ.

Ríndete tú.

GENTILIDAD.

¿Que no quiés?

NIÑEZ.

No, que ya no puedes más.

GENTILIDAD.

Lástima te he ya sin duda.

NIÑEZ.

Yo no la tengo de tí.

GENTILIDAD.

¿Cómo puedes tanto, dí?
¿Quién te ayuda?

NIÑEZ.

¿Quién me ayuda?
Quien murió en la Cruz por mí.„

No bien derriba la *Niñez* á la vencida *Gentilidad* entra el *Ángel Custodio* acompañado del *Esfuerzo*, la *Modestia* y la *Verdadera Sabiduría* con palmas en las manos. El *Ángel* presenta á la *Niñez* la corona que ha merecido por su gran fortaleza y acendrado amor al verdadero Dios; ofrécela por modelo á los tiernos mozos que de tan lejanas y diversas partes corrían á gustar en aquella ilustre Universidad la suavidad de las divinas letras, y estimula al *Esfuerzo*, la *Modestia* y la *Verdadera Sabiduría* á que celebren con canciones y danzas la victoria del heróico niño, en quien el poeta simboliza ingeniosamente el cristiano espíritu de los mártires Justo y

Pastor. El acto concluye, en efecto, con una danza que ejecutan puestos de dos en dos, teniendo en medio á la *Niñez*, mientras cantan un *villancico* terminado así:

"Si amastes tanto á la Cruz,
Bien supistes lo que hicistes;
Pues la Cruz os ha dado la luz
Con que vencistes."

Para poner en acción convenientemente la segunda parte de este singularísimo poema escénico, hubo necesidad de apelar á más complicado artificio. El autor lo explica del siguiente modo:

«En este segundo acto se trató el martirio de los sanctos niños Justo y Pastor, y juntamente se representó cómo bajaron los ángeles del cielo por sus sanctas ánimas, y cómo Jesucristo los recibió con gran música y alegría de los coros angelicales. Para lo cual se hizo un arco grande, de treinta y seis pies en alto y veinte y ocho en medio, en medio del cual se hizo un cielo que tenía catorce pies en güeco y en ancho, diez y siete pies en largo. Este se gobernaba por de dentro, y hacía su arco y daba sus vueltas como el verdadero cielo. Había música de dentro y gente. Tenía sus puertas cerradas, las cuales se abrían, con estrellas de oro, de que toda la mitad estaba cuajado: esto era á la parte donde estaba la luna, porque la otra

mitad donde estaba el sol tenía solamente su color azul. Este se hizo de lienzo fundado en aros de cedazos. Estaba en dos medios, porque de otra suerte no se podía hacer bien. Estaba fundado cada medio en dos medias lunas de madera de las cuales iban riostras á todas las partes de los arcos, porque de otra manera no pudiera tener firmeza. Encajáronse estas dos medias lunas en una gruesa viga redonda y larga que atravesaba todo el arco en medio, en medio de la cual viga se hizo un andamio donde pudiese estar la gente que estaba dentro del dicho cielo. Tenía este cielo por un lado una puerta pequeña á la cual cubrían dos ángeles que estaban gobernando el cielo de la una parte, y otros dos de la otra, y por ella entraban y salían para lo que era necesario, sin que persona lo viese. En medio del andamio había dos tornillos en los cuales estaban dos cuerdas de alambre largas y delgadas, de cada una de las cuales estaba un ángel entretallado de madera, de hasta dos pies, todos de oro y plata y otras muy ricas colores. Venían á dar en frente de las puertas, que á su tiempo se abrieron.

«Fueron interlocutores el mesmo *Ángel Custodio* y *los dos Mártires*, qué salieron con unos sayos de raso blanco muy bien hechos, y sus ribetes verdes, y sus afollados y cañones de lo

mesmo, con unas botas justas y blancas. En la cabeza llevaban dos coronas ó guirnaldas de las dichas colores, aforradas en tafetán verde, y una cruz pequeña y dorada en medio. Las bandas fueron verdes. Entrodujéronse más *la Idolatría*, que fué una doncella galanamente aderezada. Llevaba un vaso en la mano, y siete cabezas doradas que iban á beber dél.—Y *el Furor*, que era un sayón vestido de colorado, con un morrión de raso amarillo y ribetes colorados, sus botas caídas, y un cuchillo de madera que por ninguna parte tenía corte. Era su divisa una leona despedazando sus hijos.—Salió *el Martirio* vestido de fina ropa de carmesí hasta los pies, con una banda blanca y una palma en la mano, y una corona de laurel en la cabeza. Llevaba por divisa un ayunque con dos martillos y un alfanje al lado. Pues como llegó el carro, que algo adelante de la procesión venía, á ponerse debajo del susodicho cielo, el *Ángel Custodio*, que en la mesma silla venía, comenzó á decir en la manera siguiente, etc...»

El Ángel Custodio de Alcalá de Henares hace en la *representación* de Cuebas un papel análogo al del *Coro de las tres doncellas* con que terminan los cuatro actos de la *Tragedia Josefina* de Micael de Carvajal. Esa majestuosa figura, reflejo de la bienaventuranza, es como voz sobre-

natural que se deja oir al comenzar las diversas partes del poema para anunciar al cristiano concurso el íntimo sentido de la fábula. Poética personificación del religioso espíritu que anima á la Iglesia, al pueblo y á la Universidad complutense, muéstrase en tales ocasiones intérprete fidelísimo de su patriótica alegría. En cambio la sumaria relación puesta en su boca al final de los actos primero y último parece el corolario de lo que pasa en cada uno de ellos, es como discreto advertimiento con que el poeta alecciona al auditorio, y muy principalmente á los jóvenes escolares, enseñando á todos el fruto que pueden sacar en esta vida y en la otra del ejemplo que les ofrece el glorioso martirio de los heróicos hermanos.

Por lo que dice y por las ocasiones en que lo dice, hablando constantemente en prosa contorneada con mucho artificio (á diferencia de los demás interlocutores, que hablan siempre en verso), cada vez que el *Ángel* despliega sus labios aparece revestido de un cierto no sé qué de solemnidad que contrasta con el agitado movimiento de otros personajes y de otras escenas, y añade quilates al natural efecto de sus palabras. Esta contraposición de bellas tintas, unida al esmero en graduarlas atinadamente y á la primorosa distribución del claroscuro,

manifiesta el vivo sentimiento artístico del poeta y su habilidad para sacar partido de los pocos medios á que por necesidad había de recurrir en aquellas especialísimas circunstancias.

Concluída la breve plática del *Ángel Custodio*, encaminada á poner de bulto que las gloriosas ánimas de los Santos niños no lograrían tanta bienaventuranza si por defender la fe no entregaran alegres los humildes cuellos al filo de sangrientos cuchillos, entran *Justo* y *Pastor* cantando un *villancico*, al cual contesta la Capilla, y gozándose en la idea de sufrir martirio por defender la verdad cristiana. Interesante es ver la fortaleza con que ambos hermanos (unidos en un solo pensamiento de amor al que murió por redimirnos) se apresuran en el albor de la existencia á sacrificar gustosos la vida y cumplir el feroz decreto de Daciano.

"JUSTO.

No menos que esa esperanza
Yo de tí, Pastor, tenía.

PASTOR.

Buen Justo, ten confianza;
Qu'esta es la más corta vía
Por do la gloria se alcanza.

JUSTO.

Pues muestra, Pastor muy justo,
Ánimo fuerte y robusto.

PASTOR.

No habrá, mi Justo, otra cosa.

JUSTO.

¡Oh, qué vida tan sin gusto!

PASTOR.

¡Oh, qué muerte tan sabrosa!„

(*Aquí entran el* MARTIRIO, *la* IDOLATRÍA *y el* FUROR *cantando, y responde la Capilla á todo el villancico.*)

Cuando por mandato de la *Idolatría* el *Furor* quiere cortar la cabeza á los *Santos*, halla embotado su cuchillo, y hasta que el *Martirio* le da el suyo no puede realizar el inícuo intento. La escena que precede al desenlace está muy en armonía con el espíritu de la época, y más aún con la índole sacerdotal de tan peregrina *representación*.

Desde el último tercio del siglo XV un recrudecimiento de paganismo había ido tomando cuerpo en toda Europa, haciendo suyos los triunfos del renacimiento clásico y pugnando por entronizar ideas y formas gentílicas hasta en las obras y concepciones más genuinamente cristianas. Las guerras de religión promovidas por la soberbia de Lutero y alimentadas por el codicioso egoismo y pervertidas costumbres de algunos príncipes alemanes, daban en

el siglo XVI á las cuestiones teológicas (aparte de su verdadera importancia) el mismo interés que nos inspiran actualmente las cuestiones políticas del momento. ¿Cuán grande no sería el que despertara la siguiente controversia en los fervorosos auditores de esta católica *representación*?

"IDOLATRÍA.

. . . . . .

Mis dioses con tino han sido
Muy poderosos, por cierto;
El vuestro es gran desconcierto.
Mis dioses siempre han vivido;
El vuestro en la cruz fué muerto.
Pues tal mundo y tanta gente
Es cosa muy conveniente
Que tenga dioses sin cuento;
Que es muy gran apocamiento
Tener un Dios solamente.

JUSTO.

¡Oh, cuán buena es tu opinión!
¡Cuán fuera yas de los modos
Y términos de razón!

PASTOR.

¡Qué terrible confusión
Habrá entre esos dioses todos!

JUSTO.

Si entre ellos hay igualdad,
Disensión habrá y maldad.

PASTOR.

Regirán la vida humana

Uno hoy, otro mañana,
Como por antigüedad.

JUSTO.

Uno mandará que llueva,
Otro que se seque el suelo;
Uno calor, otro yelo;
Uno que nieve, y si nieva,
Otro que ha de hundirse el cielo.

PASTOR.

Cada uno terná cuidado
De hacer bienaventurado
Al que mejor le sirviere.

JUSTO.

Contra el que á uno prefiriere
Estará el otro enojado.
Pues ya que en el un Dios oses
Poner más honra y respeto
Á quien todo esté sujeto,
Los demás no serán dioses,
Qu'en Dios no hay nada imperfeto.»

Irritada la *Idolatría* apela á la última razón de los tiranos, y recaba del *Martirio* que preste al *Furor* su cuchilla para ahogar en sangre la generosa y acendrada fe de aquellas inocentes criaturas. Apasionada y patética á más no poder es la brevísima escena del martirio, que, según Ambrosio de Morales, testigo presencial de la representación, *provocó mucha devoción y lágrimas*. «El degollar los Santos (añade con su natural ingenuidad el insigne historiador andaluz) se representó muy bien, y luego se abrió

la gran nube y comenzó á cantar la Capilla de los cantores este *villancico:*

"Almas bellas más que estrellas
Y de valor más subido,
Subid á gozar sobre ellas
Del premio tan merecido.
Frescas y olorosas flores
Que del mismo Dios sembradas,
Aunque en tierna edad cortadas,
Dais tan divinos olores,
Pues muy más que las estrellas
Ha vuestro valor subido,
Subid á gozar sobre ellas
Del premio tan merecido."

«Y descendieron dos ángeles que tomaron las ánimas de los Santos, y las subieron á las nubes con harto extraño y buen artificio.»

Ambrosio de Morales no dice que el *villancico* se cantó dentro del cielo á que se ha hecho antes referencia, donde estaban ocultos cantores é instrumentistas, lo cual debía dar á la situación un carácter más sobrenatural y poético.

La música de entonces, que según ya he dicho era una especie de término medio entre el canto llano y la expresiva melodía moderna, si carecía de la gracia y movimiento dramático, distintivo natural en la mayor parte de las de ahora, llevaba por lo común el sello de una majestad y grandeza, y hasta de una intensidad afectiva, que la hacía muy á propósito

para causar honda impresión en el alma. Atestíguanlo no pocas *canciones*, *villancicos*, *sonetos*, y aun piezas que pudiéramos llamar *concertantes*, del P. Bermudo, de Juan Vázquez, Narváez, Flecha, Luis Milán y otros varios cuyas obras se han hecho rarísimas, sin contar las no menos raras que han llegado á nosotros anónimas.

Al observar el espíritu católico de esta obra y del auditorio que la vía representar, compuesto de tantas personas ilustres, de tantos hombres eminentes en arduas ciencias y disciplinas, de tantos esclarecidos varones encanecidos en el tráfago de la vida cortesana, en los campos de batalla ó en el regimiento y gobierno de diversos pueblos y naciones en toda la redondez de la tierra, no se puede menos de exclamar: ¿qué dirían aquellos españoles acostumbrados á dictar leyes al mundo y á doblar en seguida la frente con voluntad sumisa ante los altares de Cristo, si oyesen á ciertos españoles de ahora negar, no ya la divinidad del Redentor, sino hasta la existencia misma de un Sér Supremo?

No aguardemos á escuchar sus palabras, que serían para nosotros vergonzosa condenación, y veamos lo que acaece en el tercero y último acto de la *representación* de Cuebas.

«En el tercer acto (dice candorosamente el

autor) se muestra el alegría que los Sanctos recibieron con la venida de las almas de los mártires, y juntamente con la condenación de *Daciano* que fué el Adelantado que los hizo degollar. Introdujéronse *Sanct Eugenio*, primer arzobispo de Toledo, y *Asturio*, primer obispo de Alcalá, que primero fué también arzobispo de Toledo. Fueron vestidos como Pontífices, uno mártir y el otro confesor. Hablaron de dos pequeños tabladitos que en el arco triunfal que se hizo á la puerta de la iglesia donde este acto se representó se hicieron, estando en medio el carro, donde salió (después de ellos entrados) *Daciano* vestido de carmesí, con su cetro en la mano y corona en la cabeza. Salió más la *Justicia divina*, con su espada desnuda, vestida de color de cielo. Y las *Tres Furias*, que salieron con vestidos de lienzos enteros y pintados, y cabelleras largas, y unas sierpes grandes entre los cabellos, y unos azotes hechos de las mesmas sierpes.»

No bien termina el *Ángel Custodio* su obligada plática, tras de la cual entona el *Coro* un regocijado *villancico*, principia el diálogo entre San Eugenio y Asturio, que figuran hablar desde el empíreo según estas palabras de aquél:

"Baja los ojos allá
Á la tierra, y verás ya
Las fiestas glorificadas

Que imitando tus pisadas
Hoy hacen los de Alcalá.„

Enumeran alternadamente ambos pastores lo que ha hecho su interlocutor en servicio de la fe y de los niños mártires; encarecen el número y calidad de los bienaventurados que nacieron y murieron en España; celebran al cardenal Cisneros, á quien Asturio denomina *flor de flores;* ensalzan los méritos del Colegio que daba á la iglesia doctores tan sabios, y sobre todo bendicen á Dios, causa primaria de quien ellos habían sido sólo instrumentos. Como en la traslación de los cuerpos, deseada por tantos años, mostró empeño muy grande Felipe II, también cantan sus alabanzas los dos prelados, eco del amor y reverencia del pueblo á tan gran Monarca y de la alta idea que tenían España y el mundo de sus relevantes prendas. Refiriéndose á él dicen, entre otras cosas:

"EUGENIO.

. . . . . .
Mas no contarás el celo
Con que nos honra en el suelo
Á mí y á estos niños dos.

ASTURIO.

Eso al cargo está de Dios:
Él se lo cuenta en el cielo.
Cuanto más que acá en la tierra

Dios muestra en él su poder;
Que á lo que yo sé entender,
Tal ventura en paz y en guerra
Nadie la puede tener.
Mira al Gran Turco teniendo
Ya dentro en su reino, viendo
Su gente rota y vencida,
Y al luterano sin vida,
Y al indio humilde sirviendo.
Del gozo de acá y de allá
Él es la parte mayor,
Pues por su industria y favor
Hoy la Iglesia de Alcalá
Se goza en Justo y Pastor.
Ya que la gloria cumplida,
Eugenio, con su venida
Nos dió tu cuerpo divino,
Bien claro está que nos vino
De su mano esclarecida.

EUGENIO.

¡Qué valor, qué industria y maña!

ASTURIO.

¡Qué saber tan singular!

EUGENIO.

¡Qué devoción tan sin par!

ASTURIO.

Dios lo conserve en España.

EUGENIO.

Dios nos le deje gozar.„

Estas palabras debieron resonar agradable-

mente en el corazón del devoto concurso, pues el Rey D. Felipe era á los ojos del pueblo español como personificación de la patria, como símbolo de su poder y grandeza. El elogio correspondía en efecto á las excelencias de aquel príncipe, brazo firmísimo de la cristiandad, según le llamaba San Pío V, celoso propagador de los conocimientos humanos, infatigable protector de sabios y virtuosos, versado en el conocimiento de las nobles artes hasta el punto de someter el gran Ticiano sus hermosas pinturas al ilustrado juicio de tan fino apreciador de lo bello. Así consta en cartas autógrafas del mismo pintor veneciano, inéditas ó apenas conocidas en su mayor parte.

Una *canción* pone fin al diálogo de *San Eugenio* y de *Asturio*; y mientras la entona la Capilla, entra *Daciano* vanagloriándose de engrandecer á sus dioses ofreciéndoles sangre inocente, y de que no haya furor que llegue hasta él ni gloria que se compare á la suya. Para apagar los ímpetus de tan desaforada soberbia sale cantando la *Justicia Divina*, á quien responde también la Capilla de cantores, y anuncia al impío tirano el castigo que le depara el cielo entregándolo al desatado rigor de las *Tres Furias* infernales. Despójanlo éstas de sus ricas vestiduras y le ponen *un lienzo hasta los pies pintado de llamas de fuego;* cúbrenle el rostro con

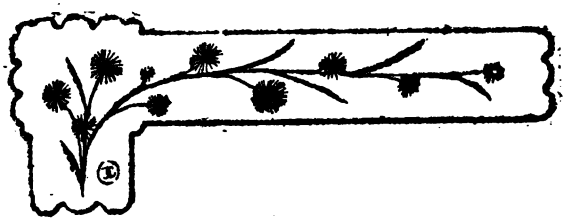
una máscara muy fea con cuernos y orejas y lengua; después le quitan la corona y le truecan el cetro en un garabato, y por último le dan con los serpentinos azotes y se lo llevan al infierno. Todo haciendo visajes alrededor, danzando y cantando en tales términos y con metros tan extraños que recuerdan los coros de brujas del *Macbeth* de Shakspeare, y que se dirían inspirados por aquel modelo, si la obra de Cuebas no se hubiese escrito y representado en 1568, cuando el insigne trágico inglés (nacido á 23 de abril de 1564) apenas contaría cuatro años de edad.

Castigado *Daciano* por las *Tres Furias* (reminiscencia mitológica que los poetas católicos del Renacimiento no escrupulizaban emplear en alegorías cristianas, por parecerles que no eran otra cosa sino demonios las divinidades del paganismo), el *Ángel Custodio* hace en su última plática el resumen de toda la *representación*, la cual acaba entonando la Capilla una *canción* de que copio estas dos estrofas:

"La iglesia que tales hijos
Y huéspedes tiene ya,
Qué vida, qué regocijos,
Qué gloria, qué paz terná
Allá en el cielo!
Si al tiempo del batallar
Alcanza tal gozo y gloria,
Cuando alcance la victoria
¡Qué gloria podrá alcanzar!„

En suma, la obra de Francisco de las Cuebas, no sólo añade con el nombre de su autor un poeta más al catálogo de los que ilustraron la Talía española en el siglo XVI, sino abre campo en sus advertimientos y anotaciones para apreciar con mayor exactitud y con nuevos datos el interior mecanismo de las representaciones sagradas de aquella gloriosa centuria. Siendo tan escasos los de esta especie que han llegado á nosotros, la *representación* de Cuebas es un documento inapreciable para la historia del drama español y del aparato teatral.

FIN.



ADICIÓN

AL

ESTUDIO RELATIVO Á LUCAS FERNÁNDEZ.

IMPRESA ya la mayor parte del presente volumen, persona muy entendida se ha servido hacerme una indicación que puede contribuir á ponernos en camino de disipar las nieblas, que todavía no se han podido desvanecer, respecto á la vida y circunstancias del dramático salmantino. El Excelentísimo Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri, egregio compositor músico á quien debemos obras tan bellas y tan populares como *Jugar con fuego*, y al que somos también deudores de ingeniosas poesías festivas y de sólidos trabajos de erudición, ha encontrado en sus laboriosas investigaciones históricas y biográficas la noticia que traslado al pie de estas líneas, y sobre

la cual llamo desde luego la atención del lector curioso. La nota con que mi querido amigo Barbieri ha tenido á bien favorecerme (nota que procuraré utilizar en nuevas disquisiciones) dice textualmente lo que sigue:

«El catedrático de Música de la Universidad de Salamanca en el año 1538 era el *Maestro Lucas Hernández*, quien fué uno de los comisionados para la reforma de los Estatutos de dicha Universidad que se publicaron con fecha 14 de octubre de aquel año, en un tomo en folio, de letra gótica y sin pie de imprenta, cuyo tomo *ego vidi*.

»Las *Farsas y Églogas de Lucas Fernández* se publicaron en Salamanca el año 1514; entre ellas se encuentra el *Diálogo para cantar*, compuesto sobre el villancico *¿Quién te hizo, Juan, pastor?*

»Juan del Encina contaba á la sazón 45 años y no había cantado misa.

»El interlocutor *Juan* del dicho *Diálogo* dice:

"..... ¡triste yo!
que mi gala y lozanía,
y jovenil mancebía,
tan presto se consumió."

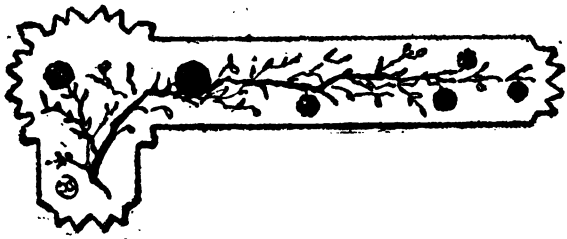
»*El Maestro Lucas Hernández* debía ser de edad provecta en el año 38 para ser catedrático en tal Universidad, y para formar parte de

la Comisión de reforma de sus Estatutos. Como quiera que fuese, era contemporáneo y tal vez amigo de Juan del Encina.

»El villancico *¿Quién te hizo, Juan, pastor?* lo tengo puesto en música por *Badajoz el músico*, que, según noticia *nueva* que yo he descubierto, en el año 1548 era músico de Cámara de D. Juan III de Portugal.

»Veamos si con estos datos se puede llegar á descubrir algo de provecho. — FRANCISCO ASENJO BARBIERI.»

10 de Marzo de 1885.



ÍNDICE.

Págs.

DEDICATORIA..... VII

LUCAS FERNÁNDEZ.—*Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano.*—Datos curiosos acerca del Teatro español á fines del siglo XV y en la primera mitad del XVI.—Rectifícanse errores añejos de críticos é historiadores.—Noticia de crecido número de obras y de autores desconocidos que florecieron bajo el cetro de los Reyes Católicos y del Emperador Carlos V.—Fernández y Juan del Encina.—Juicio crítico de las *Farsas y Églogas* de aquél.—De qué modo se representaban entonces las obras dramáticas de carácter religioso..... 3

MICAEL DE CARVAJAL.—Su *Tragedia llamada Josefina.*—Parece ser la más antigua en castellano que ha llegado á nosotros.—Ineficacia de las investigaciones concernientes á la vida del poeta.—Nuevos datos para la historia del Teatro español del siglo XVI.—El protestantismo y las representaciones eucarísticas.—Esplendor de las de Plasencia.—La *Josefina* de Carvajal no es la prohibida en los Índices expurgatorios.—La historia del Patriarca José como asunto dramático en el Teatro europeo desde la Edad media.—El Bartolomé Palau autor de la *Farsa llamada Salmantina* es el mismo que compuso el poema escénico titulado *Victoria de Cristo*.—Qué se entiende por *elemento popular* en el drama, y cuáles eran en aquellos tiempos los verdaderamente populares.—Carácter esencial del Tea-

Págs.

tro anterior á Lope de Vega.—Juicio comparativo de la *Tragedia* de Carvajal.—Poetas españoles modernamente desconocidos que escribieron é hicieron representar en el siglo XVI piezas dramáticas en latín.—Aparato con que se representaban tales piezas..... 107

APÉNDICES al estudio que antecede..... 213

EL MAESTRO JAIME FERRUZ Y SU AUTO DE CAÍN Y ABEL.—Noticias biográficas.—Noticias históricas.—Exposición y juicio del Auto..... 251

EL M. ALONSO DE TORRES Y FRANCISCO DE LAS CUEBAS.—Necesidad de ampliar los estudios relativos á la historia del Teatro español.—Espíritu religioso de nuestro país á mediados del siglo XVI.—Amor de la ciudad de Alcalá de Henares á sus heróicos patronos.—Fiestas en que se efectuaron las *representaciones* alusivas al martirio de los Santos Justo y Pastor.—Conjetura relativa al *auto* del M. Alonso de Torres.—Olvido en que se ha dejado lo referente al aparato escénico de que se valían en aquella época.—Peligro de los errores acreditados por medio de la historia literaria.—Refutación del parecer de Martínez de la Rosa tocante al influjo de la Inquisición en el atraso del Teatro antes de mediar el siglo XVI.—*Representación* de Francisco de las Cuebas.—Exposición y juicio de esta obra.—Noticias auténticas concernientes al aparato escénico de las representaciones sacras..... 297

ADICIÓN al estudio relativo á Lucas Fernández..... 355

Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Manuel Tello, el día
30 *de Abril del*
año de
1885.

COLECCIÓN
DE
ESCRITORES CASTELLANOS.

OBRAS PUBLICADAS.

ROMANCERO ESPIRITUAL, del Mtro. Valdivielso.—Un tomo, con retrato del Autor, y prólogo del P. Mir, 4 pesetas.—Ejemplares especiales, á 6, 10, 25, 30 y 250 id.

TEATRO de D. A. L. de Ayala.—Completo en seis tomos (el 1.° con el retrato del Autor), 5, 4, 4, 4, 4 y 4 pesetas.—Ejemplares especiales, á 6, 7 1/2, 10, 25, 30 y 250 id.

POESÍAS de D. Andrés Bello, con prólogo de D. M. A. Caro, Director de la Academia Colombiana, y retrato del Autor.—(Agotada la edición de 4 pesetas.)—Hay ejemplares especiales de 6, 10 25 y 30 id.

NOVELAS CORTAS de D. P. A. de Alarcón.—1.ª serie (con retrato y biografía del Autor): CUENTOS AMATORIOS.—2.ª serie: HISTORIETAS NACIONALES.—3.ª serie: NARRACIONES INVEROSÍMILES.—Tres tomos, á 4 pesetas cada uno.

EL ESCÁNDALO, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.

LA PRÓDIGA, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.

EL FINAL DE NORMA, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.

EL SOMBRERO DE TRES PICOS, por el mismo.—Un tomo, 3 pesetas.

COSAS QUE FUERON, cuadros de costumbres, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.

LA ALPUJARRA, por el mismo.—Un tomo, 5 pesetas.

VIAJES POR ESPAÑA, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.

EL NIÑO DE LA BOLA, novela, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.

JUICIOS LITERARIOS Y ARTÍSTICOS, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.

(De todas estas obras del Sr. Alarcón hay ejemplares de hilo numerados, á 10 pesetas.)

ODAS, EPÍSTOLAS Y TRAGEDIAS, por D. M. Menéndez y Pelayo.—Un tomo de LXXXVIII—304 páginas, con retrato del Autor y prólogo de D. Juan Valera, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

ESTUDIOS DE CRÍTICA LITERARIA, por el mismo Un tomo, 4 pesetas.

EL SOLITARIO Y SU TIEMPO, *Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón, y crítica de sus obras*, por D. A. Cánovas del Castillo. —Dos tomos, con el retrato de D. Serafín Estébanez Calderón, 8 pesetas.—Ejemplares especiales.

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA, por D. M. Menéndez y Pelayo.—Tomos I y II (éste en dos volúmenes), 13 pesetas.—Ejemplares especiales.

CALDERÓN Y SU TEATRO, por el mismo.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares en papel de hilo, á 10 pesetas.

ESCENAS ANDALUZAS, por D. Serafín Estébanez Calderón (El Solitario).—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

DERECHO INTERNACIONAL, por D. Andrés Bello.—Dos tomos, 8 pesetas.—Ejemplares especiales.

VOCES DEL ALMA, por D. José Velarde.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

PROBLEMAS CONTEMPORÁNEOS, por D. Antonio Cánovas del Castillo.—Dos tomos, con el retrato del Autor, 10 pesetas.—Ejemplares especiales.

ESCRITORES ESPAÑOLES É HISPANO-AMERICANOS, por D. Manuel Cañete.—Tomo I, con el retrato del Autor, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LA HISTORIA Y EL DERECHO DE ARAGÓN, por D. Vicente de la Fuente (1.ª serie), con el retrato del Autor. —Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

ESTUDIOS GRAMATICALES, por D. Marco Fidel Suárez.—Un tomo, 5 pesetas.—Ejemplares especiales.

POESÍAS de D. J. E. Caro: un tomo, con el retrato del Autor, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

De la conquista y pérdida de Portugal, por D. Serafín Estébanez Calderón (el Solitario).—Tomos I y II, 8 pesetas.—Ejemplares especiales.

Horacio en España.—*Solaces bibliográficos*, por D. M. Menéndez y Pelayo.—Tomo I, 5 pesetas.—Ejemplares especiales.

Teatro español del siglo XVI, por D. Manuel Cañete.—Un tomo, 4 pesetas.—Ejemplares especiales.

Los ejemplares especiales son:

150 en papel agarbanzado grueso.. . . . . á 6 pesetas.
100 en papel de hilo español, números 1 á 100.. á 10 id.
25 en papel China, números I á XXV. . . . . á 30 id.
25 en papel Japón, números XXVI á L.. . . . á 35 id.

Todos los ejemplares numerados llevan dobles pruebas de los retratos grabados al agua fuerte por Maura.

EDICIONES PEQUEÑAS DE LUJO.

La Perfecta casada, por el Mtro. Fr. Luis de León, con el retrato del Autor.—Un tomo, 2 pesetas, encuadernado.

Romancero morisco.—Un tomo con grabados y encuadernado en vitela, 6 pesetas.

Cervántes.—*Rinconete y Cortadillo.—El Celoso Extremeño.—El Casamiento engañoso* y *El Coloquio de los Perros*.—Un volumen con grabados en el texto, retrato del Autor y encuadernación en vitela, 6 pesetas.

La Mujer, por D. Severo Catalina.—Un tomo con grabados, 5 pesetas.

Ejemplares encuadernados de lujo para regalo, á diferentes precios.

EN PRENSA.

Poesías de D. A. L. de Ayala.

Historia de las ideas estéticas en España: tomo III, por Don M. Menéndez y Pelayo.

Sonetos, leyendas y canciones, por D. Juan Valera.

Las Ruinas de Poblet, por D. Víctor Balaguer.

Estudios críticos sobre la historia y el derecho de Aragón, por D. Vicente de la Fuente (2.ª serie).

EN PREPARACIÓN.

Más viajes por España, de D. P. A. de Alarcón.

Estudios literarios, por D. Pedro José Pidal.

Estudios históricos, por D. Aureliano Fernández-Guerra.

Obras de D. Juan Eugenio Hartzenbusch.

Historia de Carlos V, por Pedro Mexía (inédita).

Novelas escogidas, de Salas Barbadillo.

Obras escogidas, de P. Martín de Roa.

Escritores españoles é hispano-americanos, por D. Manuel Cañete: tomo II.

Canciones, poemas y romances, por D. Juan Valera.

(Los pedidos de ejemplares ó suscriciones de la *Colección de escritores castellanos* se harán á la librería de Murillo, calle de Alcalá, 7.)

OBRAS
DE
D. SEVERO CATALINA.

La Mujer.—Un tomo, 4 pesetas.

Roma.—Tres tomos, 12 pesetas.

La verdad del progreso.—Un tomo, 4 pesetas.

Viaje de SS. MM. á Portugal.—*La Rosa de oro.*—Discurso académico.—Un tomo, 4 pesetas.

Poesías, cantares y leyendas, por D. Mariano Catalina, de la Real Academia Española.—Un tomo, 5 pesetas.

Estudios sobre vestuario, equipo y armamento del ejército, por D. Nazario de Calonje, con láminas, 3 pesetas.

510589

OBRAS

DE

D. MANUEL CAÑETE

TEATRO ESPAÑOL

DEL SIGLO XVI

ESTUDIOS HISTÓRICO-LITERARIOS

LUCAS FERNÁNDEZ
MICAEL DE CARVAJAL — JAIME FERRUZ
EL MAESTRO ALONSO DE TORRES
Y FRANCISCO DE LAS CUEBAS

MADRID
IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO
Impresor de Cámara de S. M.
Isabel la Católica, 23
1885